

Universita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Katedra sociologie

Diplomová práce

Martin Šochman

Hudební pole jako sociologický problém:
příspěvek k hudební sociologii

*Musical Field as a Sociological Problem:
A Contribution to the Sociology of Music*

Praha 2012

vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Šubrt, CSc.

Děkuji panu docentu Šubrtovi za podnětné rady a odborné připomínky ke zpracování této diplomové práce, stejně jako děkuji slečně Magdaleně Reuter za některé jazykové korektury spojené s předkládanou prací.

M. Š.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Úvalech v předvečer prvního máje 2012

Abstrakt

Následující teoreticky orientovaná diplomová práce z hudebně-sociologické oblasti – jež obsahuje, jak je představeno v kapitole *Hudebně-sociologická zkoumání*, tradičně přinejmenším dvě rozdílné disciplíny: hudební sociologii na jedné straně a sociologii hudby na straně druhé –, vycházejíc z koncepcí dnes již klasických autorů, si klade za cíl představit pojem hudební pole jakožto produktivní koncept umožňující netradiční – sociologicky založenou – analýzu hudebního díla, stejně jako hudebního života (institucí, atd.)

Nejprve je představeno pojetí hudební sociologie (*Musiksoziologie*) německého myslitele Theodora Wiesengrunda Adorna, jež se – bazírujíc na „hudebně imanentní analýze“ – snaží odhalit „to společenské“ (*das Gesellschaftliche*) v hudbě. Další část práce je věnována jinému německému sociologovi – Norbertu Eliasovi –, s cílem představit jeho mozartovskou studii vysvětlující ji v kontextu civilizační teorie. Jádrem práce tvoří kapitola *Hudební pole*, jež navazuje na úvahy francouzského sociologa Pierra Bourdieu: Vyšedši z jeho pojmu sociální pole (*champ social*), přináší samotnou koncepci hudebního pole, stejně jako se snaží kriticky propojit zdánlivě různé přístupy představené v kapitolách předcházejících a poukázat na jejich přednosti a slabiny.

Klíčová slova

Hudební sociologie, sociologie hudby, sociální pole, hudební pole, Theodor Wiesengrund Adorno, Norbert Elias, Pierre Bourdieu.

Abstract

The following theoretically oriented thesis from the music-sociological field – which traditionally includes at least two different disciplines: music sociology on the one hand and sociology of music on the other hand, as it is presented in the chapter *Music-sociologically investigation* [*Hudebně-sociologická zkoumání*] –, based on conceptions of classical social thinkers, aims to present the notion of the musical field as being a fertile concept which enables an unconventional – sociologically based – analysis of both musical work and musical life (considering musical institutions, etc.).

Firstly, Adorno's conception of music sociology (*Musiksoziologie*) – based on the “musical immanent analysis” – is presented as it strives to uncover the social aspect (*das Gesellschaftliche*) of music. The succeeding part of the thesis is engaged with another German sociologist – Norbert Elias – aiming to present his Mozart essay by interpreting it in the context of the civilisation theory. The core of the thesis lies in the chapter named *Musical field* [*Hudební pole*] which follows the considerations of the French sociologist Pierre Bourdieu: With its roots in the notion of the social field (*champ social*), this chapter presents the concept of the musical field itself as well as it aims to interconnect the seemingly different conceptions which have been presented in the previous chapters and to highlight both strong and weak points they compass.

Key words

Music sociology, sociology of music, social field, music field, Theodor Wieselgrund Adorno, Norbert Elias, Pierre Bourdieu.

Obsah

Seznam zkratk	7
ÚVOD: INTENCE PRÁCE	9
1. HUDEBNĚ-SOCIOLOGICKÁ ZKOUMÁNÍ	11
1.1 Hudební sociologie a sociologie hudby: dvě rozdílné perspektivy	11
1.2 Historická hudební sociologie: střední cesta?.....	14
1.3 Další perspektivy	15
2. ADORNOVSKÁ HUDEBNÍ SOCIOLOGIE	16
2.1 Základní charakteristika. Adornova východiska. Některé dílčí problémy	16
2.2 Adornovo pojetí hudební sociologie a jeho limity	21
2.3 Rummenhöller a Lomax: dva „postadornovští“ autoři	28
3. ELIASOVSKÉ HUDEBNĚ-SOCIOLOGICKÉ ÚVAHY	32
3.1 Eliasovo pojetí vztahu jedince a společnosti prismatem koncepce geniální osobnosti ...	32
3.2 Geneze rukopisu <i>Mozart: Zur Soziologie eines Genies</i>	37
3.3 Eliasova historická hudební sociologie.....	39
3.4 Limity a problematičnost Eliasova přístupu	46
4. HUDEBNÍ POLE	48
4.1 Bourdieu a jeho pojem „pole kulturní produkce“ jako zvláštní případ sociálního pole ...	49
4.2 Hudební pole jako sociologická kategorie	51
ZÁVĚR.....	63
BIBLIOGRAFIE	66

Seznam zkratek

angl.	anglicky
apod.	a podobně
ed.	editor
fr.	francouzsky
ibid.	ibidem
něm.	německy
MŠ	Martin Šochman
např.	například
op.	opus
pozn.	poznámka
s.	strana
tzv.	takzvaný
z. B.	zum Beispiel

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint
es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen.
Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so
mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen
auch wieder zugute kommt.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

ÚVOD: INTENCE PRÁCE

Předkládaná diplomová práce se vědomě vystavuje nebezpečí – pojednávajíc poněkud netradiční či okrajové téma, jež rozhodně nepředstavuje to, co by bylo v současnosti takřikajíc „v kursu“ –, že nebude čtena jako text dostatečně *sociologický* či alespoň *sociologicky relevantní* – což je, při nepřehledné šíři sociologických diskursů (kdy v sociologii, jež se deklaruje jako multiparadigmatická věda, neexistuje jednouchý návod, jak psát „čistě sociologický“ text) jedno a totéž –, alebrž jako úvaha spadající spíše do oblasti muzikologické či (hudebně) estetické. Zřejmě nejsnazším způsobem, jak se onomu nařčení bránit, by bylo použít starého osvědčeného prostředku – jemuž Vilfredo Pareto říká poněkud vznešeně a patřičně pateticky derivace druhé kategorie¹ –, totiž odvolání se na uctívané autority: Když se Theodor Wiesengrund Adorno, Norbert Elias či Pierre Bourdieu – jež nebude nikdo osočovat z nedostatku sociologického přístupu (i při vědomí velmi širokého záběru všech těchto autorů) – neostýchali psát o sociologickém dešifrování „toho společenského“ v hudebním díle (Adorno),² opozici řemeslného umění oproti „umění umělců“ – nemáme lepší překlad – jako sociologicky postaveném problému (Elias) či o „vědě o dílech“ (Bourdieu), nemůže nikdo zpochybnit zaměření této práce jako *nedostatečně sociologické*, aniž by tím v tomto ohledu zpochybnil práce výše jmenovaných myslitelů. Domníváme se však také – nesdílejíce názor některých kovaných empiriků, že jediný empirický materiál představují data statistické povahy –, že následující diplomová práce osvědčí své sociologické zaměření především sama o sobě prostě tím, že si klade sociologické problémy a že se na ně snaží sociologicky odpovídat.

Deklarovaným cílem této teoreticky zaměřené práce potom je určitým způsobem posunout hudebně-sociologický – při vědomí obsahové roztržičnosti tohoto pojmu, jež je diskutována v následující kapitole – diskurs od pojetí adornovského – jež, explicitně nebo implicitně, zaujímá dle našeho názoru stále příliš pevné místo v hudební sociologii či sociologii hudby – směrem k pojetí bourdieuovskému – které, užívajíc pojmu pole

¹ K Paretově pojetí derivací viz např. přehledně vyloženou kapitolu o tomto italském sociologovi v: KLER, JAN: *Dějiny klasické sociologie*, Praha 2007, s. 291 – 326.

² A pokud později sami zproblematicujeme Adornův přístup *an sich* jako příliš estetizující – a tudíž málo sociologický –, není to v rozporu ani s logikou paretoovsky laděné obhajoby – protože Adornova Musiksoziologie skutečně je většinou vykladačů brána jako oblast *sociologie* –, ani se skutečností, že násilné škatulkování různých autorů či přístupů do hermeticky uzavřených a od sebe vzájemně ostře oddělených přihrádek při snaze pochopit tyto autory či přístupy nadělá více škody než užitku.

kulturní produkce, se nám jeví jako produktivní, což zakládá motivaci psát takto orientovanou práci –, s dílčím cílem ukázat – kteroužto otázkou se zatím nikdo příliš nezabýval – afinitu přístupu Bourdieu a Eliase a ve světle těchto autorů navrhnout pojem hudební pole, jenž by mohl sloužit jako nástroj k sociologickému uchopení hudby.

Je zřejmé, že metodou – tedy *cestou k cíli* – zde bude zevrubné představení koncepcí těchto tří autorů – tím se vysvětlí poměrně velké množství textu, jež bude třeba tomuto věnovat – a především jejich kritické zhodnocení (v některých případech přehodnocení), budeme tedy – zjednodušeně řečeno – muset ukázat neproduktivnost Adornova přístupu, stejně jako produktivnost – nepřivírajíce při tom, pochopitelně, kritické oko – obou zbylých autorů a v tomto nasvětlení vyložit původní pojem této práce: pojem hudebního pole jakožto vhodného zprostředkovatele mezi strukturalisticky orientovanou, hudebně imanentní, analýzou na jedné straně a tak řečenou „sociologizující“ – ve skutečnosti však jen málokdy, jak uvidíme dále, sociologickou – analýzou na straně druhé.

1. HUDEBNĚ-SOCIOLOGICKÁ ZKOUMÁNÍ

Was Musiksoziologie ist oder sein kann, steht nicht fest.

Carl Dahlhaus

1.1 Hudební sociologie a sociologie hudby: dvě rozdílné perspektivy

Adjektivum „hudebně-sociologický“ v sobě smiřuje – ovšem pouze z lingvistického úhlu pohledu, kdy spojovník nutí dohromady to, co bývá v praxi sloučeno (a slučováno) jen velmi zřídka – dvě rozdílné koncepce sociologického uchopení hudby, jež se ve společenskovědním diskursu etablovaly přinejmenším před několika desetiletími: Na jedné straně běží o tak řečenou *hudební sociologii* (angl. *music sociology*, něm. *Musiksoziologie*) – rozvíjenou především muzikology –, na straně druhé máme co do činění se *sociologií hudby* (angl. *sociology of music*, německý – nepříliš používaný – pojem by zněl *Soziologie der Musik*) – pěstovanou, jakožto jednou ze „sociologií genitivu“, hlavně sociology –, přičemž mezioborových přesahů je jen hrstka (český sociolog a hudební vědec v jedné osobě Mikuláš Bek je velmi vzácným příkladem takového propojení úhlů pohledů). Skutečnost, že tyto dva obory – a skutečně si zde, když rozlišujeme a oddělujeme od sebe hudební sociologii a sociologii hudby, nehrajeme se slovy, nýbrž označujeme tak dva velmi rozdílné přístupy – jsou pěstovány dvěma různými skupinami lidí – muzikology na jedné straně a sociology na druhé –, jež mají nejenom různá teoretická a metodologická východiska, anobrž sledují různé zájmy, má jednak za následek jejich rozdílnost, stejně jako neblahý stav věcí, kdy slovní spojení „vzájemný respekt“ obou disciplín není ničím jiným, než eufemistickým vyjádřením toho, čehož adekvátní označení zní „ignorance“.

Hudební sociologie je do jisté míry vyjádřením náhledu, že muzikologie – představujíc mnohem více „duchovědu“ než společenskou (sociální) vědu – nesplňuje dostatečně přesvědčivě svůj úkol, výklad hudební historiografie. Hudební sociologie je potom chápána nikoliv jako samostatná vědecká disciplína – jež by měla disponovat (kromě patřičného teoretického zázemí) adekvátní metodologií, aby dostála práva na samostatnost –, nýbrž jako doplňující pohled – jakási „sociologizující perspektiva“, jež je sama onou metodologií – při psaní dějin hudby, který dle některých autorů (Blaukopfa a dalších) chybí: takto orientovaná hudební sociologie není pak ničím jiným

– a ovšem ničím více –, než určitým úhlem pohledu. „*Im Grunde bedürfte es gar keiner besonderen Soziologie der Musik*“ – jak to vyjádřil rakouský hudební sociolog Kurt Blaukopf –, „*wenn die Musikwissenschaft ihrer Aufgabe allseitig gerecht würde.*“³ Běží tedy v principu o určitý – sociologicky motivovaný – způsob psaní hudebních dějin, kdy kladení důrazu na provozovací praxi, chod hudebních institucí (sociologicky puristicky vyjádřeno: organizací) či dějiny recepce má představovat onen sociologický pohled. Jinými slovy: „*Die Musiksoziologie versucht*“ – tuto definici můžeme přijmout – „*die Produktion und Reproduktion von Musik im Zusammenhang mit dem geschichtlichen Entwicklungsprozess*“⁴ – a historizující orientace rakouského hudebního historika je zde zcela nezakrytá – „*der menschlichen Gesellschaft zu bringen.*“⁵

Sociologie hudby – spadajíc do domény „čistých“ sociologů – často představuje druhý extrém: uchylujíc se k analýze dat statistické povahy – bez aspirací na jejich přijatelnou interpretaci –, omezuje se sociologie hudby na vytváření všemožných žebříčků posluchačských preferencí či oblíbenosti hudebních žánrů – a mohla by se proto, s trochou ironie, nazývat spíše sociologií *posluchače*, než sociologií *hudby* –, kdy konstatování korelací mezi věkem či vzděláním a preferencí toho či onoho uměleckého žánru – a skutečnost, že lidé důchodového věku preferují dechovku více, než teenageři, stejně jako zjištění, že ti s vyšším vzděláním navštěvují častěji koncerty klasického hudebního repertoáru, nikoho nepřekvapí (snad kromě hudebního sociologa) – představuje zpravidla vrchol jejího snažení. A tento poněkud – eufemisticky řečeno – neuspokojivý stav věcí nemohl snad vyjádřit nikdo lépe, než Mikuláš Bek ve své – empiricky orientované, ovšem na solidní teoretické bázi založené – knize *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, když napsal, že muzikologové neholdují četbě „*statistických tabulek (ačkoliv nejde o činnost zvláště intelektuálně náročnou)* a „*obecní*“ *sociologové se, při vši vážnosti, již kultura v jejich očích nepochybně požívá, zpravidla zabývají významnějšími sociálními problémy, než je poslech či neposlech hudby.*“⁶

A Adornův pokus – často omílaný a ne vždy pochopený – o ustavení hudební sociologie (*Musiksoziologie*), jež by postupovala hudebně analyticky a došla tak

³ Blaukopf 1972, s. 8.

⁴ Veškeré německé citace uvádíme v této práci – a to bez dalšího upozorňování na tuto skutečnost – podle současné pravopisné normy (rozdíly se týkají především psaní „ss“ namísto „ß“: např. „*Prozess*“ podle současné normy, namísto „*Prozeß*“ podle staré – dnes již neplatící – pravopisné normy).

⁵ Blaukopf 1972, s. 8, zdůraznění MŠ.

⁶ Bek 2003, s. 13.

k sociologickému vysvětlení hudby, snažíc se – aniž by to vědomě tematizovala – v sobě do jisté míry spojit dvě výše zmíněné koncepce, skončila – jak uvidíme v jedné z následujících kapitol –, alespoň dle našeho názoru, jedním velkým nezdarem. Můžeme shrnout, že hudební sociologie a sociologie hudby představují dvě různé oblasti bádání, jež jsou praktikovány dvěma různými skupinami lidí, a že tyto oblasti (stejně jako tyto skupiny) spolu komunikují jen minimálně.

1.2 Historická hudební sociologie: střední cesta?

Poněkud smělý výraz „střední cesta“ sugeruje přesvědčení – a kdyby se nejednalo o přesvědčení, šlo by jen o pouhé žonglování se slovy, jež může být sice zajímavé, které však nemá cenu ani hájit, ani ztracovat –, že může existovat další alternativa toho, jakým způsobem provádět hudebně-sociologické zkoumání: alternativa, již nelze přiřadit ani k hudební sociologii, ani k sociologii hudby, která stojí někde mezi – nebo nad – oběma a zakládá tak eo ipso třetí weberovský ideální typ, jež bychom snad mohli – z důvodů, které záhy vyložíme – nazvat historickou hudební sociologií.

Označení *historická hudební sociologie* záměrně vychází z názvu disciplíny, která sluje *historická sociologie* – teprve v poslední době vznikajícího paradigmatu, jež stojí na rozhraní historiografie a sociologie, snažíc se hledat novou cestu při výkladu historických struktur –, s níž má společnou snahu o sociologický výklad určitých dějinných událostí, v tomto případě – jak jinak – událostí hudebně historických. Domníváme se, že jako brilantní příklad takového přístupu může sloužit kniha Norberta Eliase *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, jež zdaleka není pouhou mozartovskou biografií – jež stále zaplavují knižní trh –, nýbrž představuje – vykazujíc sice určité hudebně-historiografické problémy – plodnou sociologickou koncepci, již jsme si dovolili pokřtít jako historická hudební sociologie.

Jsa vyzbrojen sociologickým instrumentáři a vycházejíc z určité teoretické základny – nepřekvapí, že teorie civilizačního procesu představuje důležitý vztažný bod v Eliasových úvahách –, píše tak Elias svého druhu případovou studii nasvětlenou prismatickým „velké sociologické – nikoliv muzikologické – teorie“, jeho výklad postupuje tedy v intencích „obecných sociologů“, a přece je jeho text především o hudbě (což je dáno – samozřejmě – volbou tématu). Na jedné straně tak lze nahlížet Eliasovu útlou knížečku jako svého druhu plod hudební sociologie – představuje sociologizující biografii hudebního skladatele, jež by mohla sloužit jako vzor pro pisatele hudebních životopisů –, na straně druhé ji lze nahlížet jako případovou studii osvětlující určitou sociologickou teorii, kdy je to právě ona mediace mezi oběma stranami mince, jež je tolik cenná a jež nás vedla k vynalezení nového pojmu: pojmu historická hudební sociologie.

1.3 Další perspektivy

Náhled etnomuzikologie – již několik desetiletí etablované akademické disciplíny, vymezující se do značné míry od metod historické hudební vědy –, jenž vymezuje předmět jejího studia jako studium *hudby v kultuře*, se může na první pohled jevit jako poněkud banální, až tautologické tvrzení – skutečně: ať už se z jakýchkoliv pozic (hráče, komponisty, kritika či analytika) zabýváme hudbou, pohybujeme se *ipso facto* v oblasti lidské kultury –, jsa však nahlížen prismaticem postupů tradiční západní muzikologie, jež dějiny hudby po dlouhou dobu ztotožňovala s dějinami komponování – přičemž pracovala velmi selektivně, kdy kánon „těch pravých děl vysoké kultury“ (Bourdieu by řekl: děl posvěcených) se až příliš podobal muzejnímu katalogu, jenž a priori vylučoval vše, co nesplňovalo maximum jeho vznešenosti –, jednalo se v pravém slova smyslu o „kopernikánský obrat“ v teoretickém uchopení hudby – tedy nikoliv jen hudebního díla –. A popsav to tak, že hudbu je třeba „*study on three analytic levels – conceptualization about music, behavior in relation to music, and music sound itself*“, protože „*without concepts about music, behavior cannot occur, and without behavior, music sound cannot be produced*“,⁷ vyjádřil tím Alan Merriam krédo etnomuzikologie, stavě ji tím do jisté míry mezi společenské vědy (*social sciences*) a humanitní vědy či duchovědy (*humanities*).⁸ Afinita k sociologickému přístupu je zřejmá, svým zaměřením – přinejmenším od onoho merriamovského „antropologickému obratu“, jak o něm hovoří sami etnomuzikologové – na terénní výzkum má však etnomuzikologie blíže ke kulturní antropologii, jakkoliv jakékoliv pedantické dělení či škatulkování výzkumných problémů – ať už mají spadat do hudební vědy, sociologie, etnomuzikologie, či kulturní antropologie – (představující vždy zároveň „rozdělení působnosti“ jednotlivých badatelů, kteří – uvažující často o stejném problému z jen málo rozdílné perspektivy – jsou někdy motivováni nelézt si do zelí) neznamena často více, než umělé rozdělení něčeho patřícího bytostně k sobě: rozdělení vynucené existencí institucionalizovaných výzkumných či universitních pracovišť.

⁷ Merriam, s. 32 a 33.

⁸ Ibid, s. 21 – 23.

2. ADORNOVSKÁ HUDEBNÍ SOCIOLOGIE

Adorno could write clear, conventional prose when he chose to, but mostly he did not...

PETER J. MARTIN

2.1 Základní charakteristika. Adornova východiska. Některé dílčí problémy

Postava Theodora Wiesengrunda Adorna patří bez nadsázky k oněm intelektuálním celebritám, jež nelze bez komplikací přiřadit do škatulek institucionalizovaných společenskovědních disciplín – podobně Marx v sobě zahrnoval přinejmenším postavu ekonoma, sociologa, filosofa či politického myslitele, přičemž nedostatkem „mezioborových přesahů“ rozhodně netrpěl –, aniž by tím jedna „specializace“ – a v osobě Adorna sociologa, filosofa, kritika kapitalismu, muzikologa nebo ovšem také Adorna hudebního skladatele se těchto „oborových působností“ snoubí věru mnoho – neutrpěla zásadní vadu na kráse. Jinými slovy: Adornovo dílo hudebně sociologické, o něž nám zde půjde především – platí to ovšem i pro jeho spisy a ideje ostatní, jež nejsou předmětem této diplomové práce –, nelze pochopit bez uvážení kontextu jeho dalšího působení, v tomto případě hlavně jeho činnosti coby aktivního hudebního skladatele a ideového zastávce kompozičních principů tzv. Druhé vídeňské školy.⁹ (Adornova dikce v řadě jeho spisů vůbec není nepodobná dikci Zdeňka Nejedlého, jenž, snaže se „bránit“ osobu Bedřicha Smetany, sehrál nechvalně proslulou úlohu v tzv. dvořákovských polemikách.) Adornova intelektuálně mistrně vystavěná hudební sociologie – nárokuje si právo na všeobecnou platnost – představovala totiž v první řadě apologetiku estetických (a s nimi úzce souvisejících kompozičních) premis této hrstky skladatelů – interpretace Adornových hudebně sociologických spisů jakožto

⁹ Takřečená Druhá vídeňská škola (něm. *Zweite Wiener Schule*) představuje – svým názvem upomínajíc na „první“ vídeňskou školu, tvořenou Haydnem, Mozartem a Beethovenem – označení skladatelů soustředěných okolo osobnosti Arnolda Schönberga – především Antona Weberna a Albana Berga –, kteří ve větší či menší míře navazovali na Schönbergovy kompoziční praktiky a estetické názory, užívající techniky tzv. dodekafonie (kompozičního principu založeného na práci s tzv. dvanáctitónovými řadami) a (volné) atonality (absolutní vyvázání z harmonicky funkčních vztahů určujících hudební skladbu cca od roku 1600 po další tři století až do konce devatenáctého věku: tonality). Sám Adorno se školil u Weberna.

takové apologetiky je jedním z cílů následující podkapitoly –, na něž byl Adorno osobně navázán.¹⁰

O Theodoru Wiesengrundovi Adornovi (1903 – 1969) – hlavním představiteli tzv. kritické teorie Frankfurtské školy – panuje v širším povědomí především představa ostrého kritika soudobé – jeho slovy: pozdně kapitalistické – společnosti, levicového intelektuála par excellence. A když ve svém stěžejním spisu *Dialektika osvícenství* – přiznejme, že Adornovy práce hudebně-sociologické představují spíše okrajovou, snad až příliš subtilní, oblast jeho díla –, jež napsal spolu s Maxem Horkheimerem, ředitelem slavného Ústavu pro sociální výzkum (něm. *Institut für Sozialforschung*), Adorno popisuje racionalitu, spojenou s nástupem osvícenství – jež je dle něj nastupující modernitou –, jako ambivalentní, nastavuje tím perspektivu, již bude dobré mít na zřeteli i při posuzování jeho hudební sociologie: racionalita – podobně, jak o ní hovoří Max Weber – je na jedné straně vnímána jako určitý vzestup, na druhé straně však v konečném principu znamená odcizení (*Entfremdung*), protože v jejím důsledku působí na jedince stále větší tlaky (jež se manifestují např. v byrokratických aparátech, apod.), které nejsou ničím jiným, než stále více racionalizovanými organizačními principy, založenými na tzv. instrumentálním rozumu. Je však otázkou, do jaké míry je Adornovo hudebně-sociologické dílo kompatibilní s celkem jeho myšlení – které na jedné straně bylo velmi mnohovrstevnaté, až roztříštěné, které je však na straně druhé spojováno (možná až příliš) s kritickou teorií, tak, jak se s ní setkáváme např. v *Dialektice osvícenství* –, nebo do jaké míry představuje spíše autonomní oblast zkoumání, u níž platí, že posuzovat ji prismatem kritické teorie může její pochopení spíše zhoršit, než usnadnit. Zdá se, že mnohem větší úlohu při tvarování Adornovy hudební sociologie měly estetické premisy Druhé vídeňské školy, než východiska Frankfurtské školy, jakkoliv zde zřejmě oba dva proudy sehrály *do určité míry* svou úlohu.

Buď jak buď, Adorno dodnes na poli hudební sociologie patří k nejvýznamnějším myslitelům – skoro bychom řekli klasikům –, a to ve dvojitým významu: na jedné straně se jedná o skoro jistě nejcitovanějšího autora – téměř žádná relevantní příručka věnovaná hudební sociologii se neobjede přinejmenším bez zmínky

¹⁰ Podobně jako filosofie Georgeho Berkeleyho – jejíž esenci představuje ona slavná a kontroverzní věta *Esse est percipi* – může být bez nadsázky chápána jako snaha ospravedlnit učení křesťanské víry; a skutečnost, že Berkeley byl v první řadě teologem a misionářem, vrhá jasnější světlo na jeho učení přesně tak, jako vrhá jasnější světlo na Adornovu koncepci hudební sociologie skutečnost, že byl on sám aktivním hudebníkem.

o tomto autorovi –, přičemž je bohužel častým jevem skutečnost, že bývá omíláno několik otřepaných frází, jež – z hlediska meritu Adornova hudebně sociologického myšlení nesouce spíše marginální význam – jsou běžně asociovány s Adornovým jménem; na straně druhé pak Adornovo stanovisko představuje určitý myšlenkový topos, jenž – více či méně přiznáváný nebo uvědomováný – stojí v základu mnohých jiných prací, jež je třeba číst – mají-li býti pochopeny správně – právě jeho prismatem, byť v nich není Adorno výslovně citován. (Příkladem takového autora je Alan Lomax, jehož koncepce tzv. kantometriky – jak uvidíme v jedné z následujících podkapitol – je do značné míry nesena právě adornovským uvažováním, přičemž je zcela irelevantní, zda se Lomax vědomě k Adornovi vztahuje, či nikoliv.)

Teze o fetišovém charakteru hudby a pojmání hudebního díla jakožto zboží – explicitně vyjádřená mimo jiné v článku *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, jenž vyšel i v českém překladu – patří k oněm okřídleným myšlenkám, jež – dobře zapadající do kontextu Adorna coby kritika pozdně kapitalistické společnosti a rezonující tak v zásadě s celou kritickou teorií frankfurtské školy – jsou často prezentovány jako gros Adornových hudebně sociologických úvah. Ne, že by vyzdvihnutí zbožího založení soudobé hudební masové produkce nepředstavovalo jednu z originálních Adornových myšlenek – přičemž rétorika, užívající pojmy jako *Verdinglichung*, *Entfremdung* či *Fetischismus*, je hegelovsko-marxistická, podobně jako v jiných Adornových dílech –, běží zde však o jeden z mnoha Adornových hodnotových soudů mířených na soudobou společnost a nikoliv o tezi zakládající jeho hudební sociologii, o níž se nám zde jedná.

Nejinak se tomu má s neméně proslavenou typologií posluchačů – míněnou především jako pracovní verze základu potencionálního empirického výzkumu –, jež, ustrnuvši v petrifikované podobě, bývá často repetována a rigidně prezentována v doslovném smyslu – a zda je při tom hodnocena pozitivně, či negativně, je v tomto kontextu zcela irelevantní –, aniž by se kdo obtěžoval brát na zřetel slova samotného Adorna, jenž výslovně napsal:

„Sie“ – tedy typy posluchačů – „sind lediglich als qualitativ bezeichnende Profile gedacht, an denen etwas über musikalisches Hören als einen soziologischen Index, möglicherweise auch über seine Differenzierungen und Determinanten aufleuchtet. Wann immer Aussagen gemacht werden, die

quantitativ klingen – das lässt auch in theoretisch-soziologischen Erwägungen kaum ganz sich vermeiden –, sind sie zu überprüfen, nicht als bündige Behauptungen gemeint.“¹¹

Přesto nám může oněch 8 typů posluchačů, jež Adorno v přednášce *Typen musikalischen Verhaltens* – a skutečně se jednalo o jednu z přednášek, jež vyšly v šedesátých letech minulého století souborně pod názvem *Einleitung in die Musiksoziologie*, a nikoliv o původní psanou studii (s čímž souvisí i pro Adorna zcela netypický, mnohem projasněnější jazyk, obsahující méně složitých větných struktur a kladoucí tak menší nároky na čtenáře) – identifikoval – od „experta“ až po zcela indiferentního posluchače¹² –, později posloužit jako odrazový můstek pro další úvahy, jež se budou tázat po založení adornovské hudební sociologie, aby se záhy snažily zproblematizovat její samotný *raison d'être*.

Adornovo jinak značně komplikované, „temné“ vyjadřování – obsahující řadu složitých konstrukcí a podporujíc tak do jisté míry klišé typu „deutsche Sprache – schwere Sprache“ – však není v žádném případě samoúčelem: Peter J. Martin ve své knize *Sound and Society: Themes in the Sociology of Musik* poznamenává, že Adorno by jistě mohl psát konvenčně, kdyby to bylo jeho záměrem, že tomu tak však nečinil, „believing that simple, straightforward messages formulated for the needs of a wide readership would end up only by affirming the validity of the established discourse which it was his purpose to negate.“¹³ Náhled, že nejenom hudba – jak uvidíme dále –, nýbrž i jazykový projev v sobě zrcadlí společnost, v níž vznikl/a, a že zároveň tento jazykový projev je složitý a nutně tak zrcadlí složitou společnost, nás nepřímou přivádí k jednomu z Adornových východisek, jež je dobré mít v dalších úvahách o jeho hudební sociologii na paměti: totiž k Adornově víře ve víceméně lineární a ke komplexnějším – a tudíž lepším – útvarům vedoucí hudební vývoj, tak, jak tento diskurs nastolil dávno před Adornem jeden z otců zakladatelů sociologického uvažování u hudbě, Max Weber:

„Fraglos“ – Adorno píše – „ist die Geschichte der Musik eine fortschreitender Rationalisierung. Sie hatte Stufen, wie die Guidonische Reform, die Einführung der Mensuralnotation, die Erfindung des

¹¹ Adorno 1978, s. 12 – 13.

¹² Adorno rozeznal celkem 8 následujících typů posluchačů: 1) Experte, 2) guter Zuhörer, 3) Bildungshörer (Bildungskonsument), 4) Emotinaler Hörer, 5) Ressentiment-Hörer, 6) Jazz-Experte (Jazzfan), 7) Unterhaltungshörer, 8) der musikalisch Gleichgültige (Unmusikalische, Antimusikalische).

¹³ Martin 1995, s. 87.

*Generalbasses, der temperierten Stimmung, schließlich die seit Bach unaufhaltsame, heute zum Extrem gediehene Tendenz zur integralen musikalischen Konstruktion.*¹⁴

V této víře – a slovo „víra“ zde míníme v doslovném slova smyslu – v neustálý proces racionalizace hudebního jazyka – kdy na konci stojí schönbergovská Druhá vídeňská škola, v jejíchž dílech je hudební materiál už skrz na skrz „racionální“ – souzní s Weberovou představou neustálé racionalizace společnosti, jež se nutně projevuje i v racionalizaci hudby, tak, jak to Weber vyjádřil ve spise *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, na nějž se Adorno explicitně odvolává. Idea pokroku – majíc své kořeny dávno v osvěcenských dobách –, kdy lidstvo, potažmo hudba, kráčí po stupních (*Stufen*) ke stále větší dokonalosti, tak zde – u Webera ne jinak, než u Adorna – vystupuje jako jeden z klíčových momentů stojících v základu samotného vědeckého (historického) uvažování, kdy toto uvažování je však onou vírou zásadně deformováno: solidní hudební historik – či historicky poučený hudební sociolog – dnes nebude tvrdit, že např. Stravinského balety – kteroužto hudbu, stejně jako celou produkci hudebního novoklasicismu Adorno tvrdě odmítal¹⁵ – představují racionálnější produkt umělcova snažení, než třeba Bachovo Umění fugy. A Adornova teze, že „*die soziologische Interpretation von Musik ist um so adäquater möglich, je höher die Musik rangiert,*“ a že tedy „*bei simpler, regressiver, nichtiger [Musik] wird die Interpretation fragwürdig,*“¹⁶ není založena ve věci samé, alebrž je důsledkem oné víry v pokrok, jež se zde ukazuje jako vyhraněné ideologické východisko znemožňující objektivní – či alespoň intersubjektivní – pohled na věc.

¹⁴ Adorno 1978, s. 13 – 14.

¹⁵ Ve studii *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* se nebál zajít Adorno až tak daleko, že identifikoval Stravinského hudbu jako analogickou k fašismu: „*Zwar ist bei dem russischen Emigranten Strawinsky selber oder gar einem kunstpolitischen ambitionierten Neoklassizisten wie Casella der Zusammenhang mit dem Faschismus [!] außer Frage.*“ in: Adorno 1984, s. 744.

¹⁶ Adorno 1978, s. 22.

2.2 Adornovo pojetí hudební sociologie a jeho limity

Ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut taire, la musique l'exprime.

VICTOR HUGO

„*Der Experte selbst*“ – těmito slovy popisuje Adorno optimálního posluchače, jenž se v realitě vyskytuje jen velice zřídka, který však představuje určitý ideál, k němuž se Adorno upíná a jenž nám zároveň pomůže osvětlit jeho uvažování – „*wäre [...] durch gänzlich adäquates Hören zu definieren. Er wäre der voll bewusste Hörer*“ – přičemž vědomě zacílený poslech, jak se nám snaží Adorno vsugerovat, nepředstavuje, jak ukážeme dále, zdaleka jediný, a už vůbec ne jediný „správný“ recepční přístup k hudebním dílům –, „*dem tendenziell nichts entgeht und der zugleich in jedem Augenblick über das Gehörte Rechenschaft sich ablegt. [...] Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören zu bezeichnen.*“¹⁷ Posluchač, jenž poslouchaje skladbu „si skládá účty“, provádí podle Adorna toto skládání především ve vztahu k hudební struktuře poslouchaného díla – a Adorno, ačkoliv to výslovně nespecifikuje, pracuje víceméně (více, než méně) ve své hudební sociologii s představou hudebního díla, tak, jak vykrystalizovala v hudební estetice v 19. století do konceptu tzv. absolutní (instrumentální) hudby¹⁸ –, struktuře, jejíž „rozšifrování“ či „prohlédnutí“ se má uskutečňovat v aktu intencionálně zacíleného poslechu. Plédování za takzvaný strukturální poslech či slyšení (*strukturelles Hören*) je však třeba nahlížet prismatem polemik ohledně správné recepce hudebního díla, jež mají své kořeny v devatenáctém věku, jenž rozlišoval – hrubě zjednodušeno – dva základní recepční přístupy: strukturální slyšení – vztahující se k vnitřní struktuře poslouchaného díla a sledující tak detailně to, čemu se někdy říká motivicko-tematická práce¹⁹ jako oné substance, jež zakládá samo dílo – tak představuje jen jednu stranu mince; na druhé straně nebylo o nic méně rozšířeno to, co bychom mohli označit jako „asociativní

¹⁷ Adorno 1978, s. 15.

¹⁸ A otázka ontologického statusu takového díla – již se mimo jiné zabýval ve svém fenomenologicky laděném díle Roman Ingarden –, jakkoliv je odpověď na ni nesamozřejmá, se zde zcela legitimně vůbec neklade jako relevantní z hlediska sociologického. K problematice pojmu absolutní hudby a jeho významovým proměnám viz knihu německého hudebního historika Carla Dahlhause: DAHLHAUS, CARL: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

¹⁹ Termín pochází z německy jazyčného prostředí. (Něm.: *motivisch-thematische Arbeit*.)

slyšení“²⁰ – tedy poslech rezignující na vědomé sledování hudební tektoniky a spočívající na nechání se hudbou unášet, případně rozehrávání volných asociací spojených s poslechem –; a tvrdit, že pouze první z obou výše uvedených typů slyšení je recepcí adekvátní – jako tomu činí směle Adorno –, není ničím jiným, než vyhraněnou ideologickou doktrínou.

Není však cílem naší práce polemizovat s Adornovými ideologicky podmíněnými stanovisky; tato stanoviska nám pouze otevřela cestu k samotnému jádru Adornovy hudební sociologie: alfou a omegou této sociologie je víra – jsouc podpořena představou o strukturálním poslechu jako o jediném správném poslechu – v tu myšlenku, že tímto poslechem dokáže recipient uměleckého opusu v díle samém rozeznat a usuzovat na charaktery společnosti, v níž ono dílo vzniklo, protože – jak Adorno výslovně píše – hudba je „*gesellschaftlich in sich selbst*“.²¹ Tím však, že je hudba „společenská v sobě samé“, se otevírá základní úkol adornovské hudební sociologie, úkol, který jeho autor formuloval ve studii *Ideen zur Musiksoziologie* takto:

„*Sie*“ – tedy hudba – „*findet sich als Zone objektiven Geistes*“ – a hegelovská rétorika je zde zcela patrná –, „*in der Gesellschaft, fungiert in ihr, spielt ihre Rolle nicht nur im Leben der Menschen, sondern, als Ware*“ – stejně jako je zde, basírujíc na vyzdvižení zbožního charakteru uměleckého díla, patrná rétorika Adorna-představitele kritické teorie –, „*auch im ökonomischen Prozess. Zugleich ist sie gesellschaftlich in sich selbst. Gesellschaft hat sich in ihrem Sinn und dessen Kategorien sedimentiert, und ihn muss Musiksoziologie entziffern. Sie ist damit verwiesen auf das eigentliche Verständnis von Musik bis in die kleinsten technischen Zellen hinein*“.²²

Teze, že společnost se sedimentovala v hudbě a že pouze detailní hudebně teoretickou analýzou „až do nejmenších technických buněk“ – tedy hudebně imanentní analýzou – lze dosáhnout pravého pochopení vztahu hudby a společnosti – přesněji: „rozluštit společenský smysl hudby“ –, představuje – jak uvidíme v následující kapitole – východisko mnoha postadornovských autorů, kteří však ve svém snažení nedošli většinou dále, než k banálním zjištěním typu konstatování souvislostí mezi společenskou dělbou práce a komplikovanou, „diferencovanou“, hudební strukturou, a podobně. Je to tedy hudební analýza – Adorno uzavírá –, jež je cestou k pochopení hudebního smyslu a jež

²⁰ Produktivní pojem „asociativní slyšení“ užívá v českém diskursu např. Marta Ottlová: viz její knihu OTTLOVÁ, MARTA: *Bedřich Smetana a jeho doba: vybrané studie*, Praha 1997.

²¹ Adorno 1978, s. 10.

²² *ibid.*, s. 10, podtržení MŠ.

„noch formale Momente als solche des im Zusammenhang konstituierten musikalischen Sinnes, oder seiner Absenz, benennt und vom ihm auf Gesellschaftliches schließt. Formale Konstituenten von Musik, am Ende ihre Logik, sind gesellschaftlich zum Sprechen zu bringen. [...] Die Zukunft der Musiksoziologie wird wesentlich von der Verfeinerung und Reflexion der musikalisch-analytischen Methoden selber und ihrer Beziehung auf den geistigen Gehalt abhängen.“²³

Adornův výrok tak jest možno vyložit jako apel na hudební teoretiky, kteří se až doposud – nereflektující v dostatečné míře „sedimenty“ společnosti, jež jsou v hudbě obsaženy – zabývali pouze dílem samým – či (v lepším případě) historickým okolnostmi jeho vzniku a provádění –, aniž by formální konstituenty hudby, jimiž se zabývali, vysvětlovali „společensky.“

Kardinální problematičnost Adornovy představy o tom, jak mají býti formální konstituenty hudby – jež je „společenská v sobě samé“ – býti „společensky vysvětleny“, můžeme demonstrovat – vzavše za základ svých úvah autorovu jednu jedinou větu ze studie *Zur Vorgeschichte der Reihenkompotion*, větu, jež je však ve své telegrafičnosti více než názorná – následovně: Pokoušeje se provést analýzu Schönbergova Orchestrálního kusu op. 16, analýzu, jež by – postupujíc až do „nejmenších technických buněk“ – osvětlila „to společenské“ (*das Gesellschaftliche*), co se „sedimentovalo“ v hudbě, Adorno píše, že „*das Anwachsen der Differenzierung, wie nach dem Grundsatz der gleichzeitigen Soziologie Herbert Spencers, mit anwachsender Integration als ihrem Korrelat zusammenging*.“²⁴ Zjištění, že nárůst hudební diferenciacie – jenž je jako takový *sám o sobě* jistě jedním z formálních konstituentů schönbergovské hudby (což však není předmětem této práce zkoumat či vyargumentovat) – je korelátem narůstající integrace společnosti – kterou jako takovou *samu o sobě* bude zpochybňovat snad jen ten nejzarytější odpůrce jakékoliv, byť umírněné, formy evolucionismu –, nepředstavujíc nic jiného, než pouhou slovní analogii, nás nedovedlo ke kýženému cíli, který jsme si spolu s Adornem – pochopitelně z cvičných důvodů, jsouce motivováni snahou ukázat neproduktivnost tohoto přístupu – byli vytyčili: totiž k cíli, „vysvětlit formální konstituenty hudby společensky“, což se má ovšem dít „zjemněním či zlepšením (*Verfeinerung*) a reflexí hudebně analytických metod“: jestliže však „zjemněním“ máme na mysli vystižení individuality hudebního

²³ tamtéž, s. 12. (podtržení: MŠ)

²⁴ ADORNO, T. W.: *Zur Vorgeschichte der Reihenkompotion*, in: týž: *Klangfiguren*, Frankfurt am Main 1959, s. 113.

díla při vědomí jeho společenské podmíněnosti – a rezignující při analýze na onen individualistický moment, jen těžko můžeme hovořit o zjemnění metod hudebně sociologické analýzy –, potom Adornův pokus vysvětlit Schönbergův opus prismaticem sociologie Herberta Spencera – pojímaje jeden jako korelát druhého – přímo exemplárně ztroskotat na plné čáře:

„In jedem Fall aber ist die ‚Korrelation‘, an die der soziologische Kommentar anknüpft, nichts für opus 16 Spezifisches, sondern ein allgemeines Merkmal sämtlicher Schönbergischen Werke aus der Zeit des Übergangs von der Tonalität zur Atonalität,“²⁵

jak napsal německý hudební historik Carl Dahlhaus – pronášeje tak drtivý rozsudek nad Adornovou hudební sociologií – v článku *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*.

Vyřknuvše tak negativní soud nad Adornovou snahou „vysvětlit hudbu, jež je společenská v sobě samé, společensky“, ptejme se nyní, do jaké míry je tato snaha sama – ukázavši se jako neúspěšná – produktivním přístupem, nebo do jaké míry zde od začátku běží o špatně položenou otázku, na níž jest očekávati neuspokojivou odpověď. Adorno sice přiznává, že *„was der Musik an sich als gesellschaftlicher Sinn innewohnt und welche Stellung und Funktion in der Gesellschaft sie einnimmt, ist nicht identisch,“²⁶* čímž de facto říká, že předmět hudební sociologie může být vymezen na jedné straně „zevnitř“ (*von innen*) – tedy z hudby samé, z toho, co v ní „tkví“ (*innewohnt*) tak, jak jsme to viděli výše –, nebo však také „zvenku“ (*von außen*) – tedy prismaticem zkoumání postavení a funkcí, jež ve společnosti zaujímá²⁷ –, což identifikuje jako dva různé přístupy, jež nejsou identické; sám se však zaměřuje především na první z obou možných východisek (pokud nebereme příliš vážně několik tezí – byť běžně repetovaných a propíraných v různých úvodových příručkách do (nejen hudební) sociologie – o hudbě jako zboží a jim podobné, kteréžto teze, souznějící s kritickou teorií frankfurtské školy, však nemohou býti považovány za sociologickou analýzu „postavení a funkce hudby ve společnosti“). Není tomu tedy spíše tak, jak píše britský sociolog Peter J. Martin, že totiž

„sociologically, the task is not – as Adorno saw it – the ‚deciphering of music‘ so as to show how it is determined by the social circumstances of its production [...], but rather to understand the processes by

²⁵ Dahlhaus 1974, s. 125.

²⁶ Adorno 1978, s. 10.

²⁷ Volně parafrázováno dle ibid., s. 10.

which sounds are creatively organised, and invested with meanings by listeners, musicians, composers, critics, promoters and so on. It is thus not so much a matter of taking meanings out, so to speak, as of seeing how they get put in.“²⁸

že tedy nejde o to, snažit se vyčíst významy z „hudby samé“ – jak Adorno na mnoha místech píše: „*Musik an sich*“, *Musik selbst*“ –, nýbrž že běží především o sociologické zkoumání toho, jak jsou tyto významy do hudby vkládány různými aktivně jednajícími činiteli – ať to jsou posluchači, hudebníci, skladatelé, kritikové, hudební mecenáši, apod. –? Pokusíme se později odpovědět na tuto otázku tak, že možným přístupem, jak řešit tento problém, je koncept tzv. hudebního pole navržený v intencích Pierra Bourdieu a aplikovaný na naši hudebně sociologickou otázku. Co se Adorna a jeho konceptu týče, musíme dát za pravdu tomu, co říká Tia DeNora – jež se sama profiluje jako kulturní socioložka²⁹ –, že totiž Adornovo dílo v tomto smyslu trpí provinčností či omezeností (*parochialism*): „*Adorno's work remained in the safe haven of theory and semiotic 'readings' of (primarily art music) works; it ventured but little into the realm of empirical analysis*” – a empirická analýza zdaleka není omezená okruhem dat statistického charakteru implikující využití matematických metod: jak uvidíme v kapitole věnované Eliasovi, historický materiál představuje neméně „tvrdá“ empirická data, jimiž lze podepřít „teorii“ – „*and the sphere of music consumption. [...] In its refusal to go out and look at the world, Adorno's work suffers at times from parochialism.*“³⁰

Když Dahlhaus ve výše citovaném článku o hudebním uměleckém díle jako předmětu sociologie píše, že Adornova hudební sociologie může být uchopena jako pokus

„einen Widerspruch zu schlichten, der nahezu unaufhebbar erscheint: den Gegensatz zwischen einer ästhetisch-kompositionstechnischen Analyse, die individualisierend verfährt, und einer soziologischen Interpretation, die dazu neigt, musikalische Werke als Dokumente und Exempel allgemeiner gesellschaftlicher Tendenzen und Strukturen zu betrachten, die in den verschiedensten Gebilden immer die gleichen bleiben,“³¹

²⁸ Martin 1995, s. 124 – 125. (Podtržení: MŠ)

²⁹ Viz její osobnostní profil na webových stránkách University of Exter, jejího působiště: <http://socialsciences.exeter.ac.uk/sociology/staff/denora/> (staženo 26. března 2012.)

³⁰ Tia DeNora 2001, s. 165.

³¹ Dahlhaus 1974., s. 124.

otevívá se nám tím otázka, do jaké míry má býti Adornova hudební sociologie skutečnou sociologií a do jaké míry je spíše – arciže vydávajíc se za sociologii, anobř za sociologii v emfatickém slova smyslu – sociologizující hudební estetikou. Helga de la Motte-Haber ve studii nesoucí příznačný titul *Musikästhetik als Soziologie: Theodor W. Adorno (1903 – 1969)* napsala: „*Es lässt sich jedoch darüber streiten, ob Adorno ein Klassiker der Musiksoziologie sei. Sein Werk, in dessen Zentrum eine Musikästhetik steht, ist philosophisch-erkenntnistheoretischer Natur.*“³² A skutečnost, že Adorno – jehož pole působnosti spadalo daleko mimo obor samotné sociologie: do oblastí filosofie, estetiky či hudební teorie – sám označil svůj přístup jako *Musiksoziologie*, v žádném případě neznamena, že jeho přístup lze za vskutku sociologický označit.

Neidentifikujíc tak Adornův přístup jako čistě sociologický, alebrž jako estetický či „sociologicko-estetický“, činíme v zásadě dvě věci: Na jedné straně tím tento přístup ospravedlňujeme – postupujíc přibližně v duchu následující teze: „Pokud Adorno pronáší vágní verbální analogie, jež jsou sociologicky zcela irelevantní, dělá tak zcela legitimně, neboť *ve skutečnosti* provozuje hudební estetiku, jež, sama spadajíc do okruhu filosofie, a nikoliv empirické vědy, tyto analogie umožňuje.“ –, na straně druhé tím však snižujeme status akademické disciplíny, jež sluje estetika, tím, že jí připisujeme praktiky – tedy vytváření oněch analogií –, jež, nejenže nejsou vědecké, nýbrž jsou vpravdě spekulativní a argumentačně zcela neprokazatelné.

Ne arcit', že by vytváření metaforických analogií mezi hudbou a společností – stejně jako jakýchkoliv jiných – bylo principiálně špatné – a Carl Dahlhaus to v souvislosti s Adornem poněkud apologeticky vyjádřil tak, že „*die Verbalanalogien erfüllen die Funktion, eine Kluft zu verdecken, die durch Argumente nicht zu schließen war*“³³ –, toliko chápání těchto analogií jakožto svého druhu nástroje umožňujícího *vědecké* uchopení skutečnosti nemůže obstát: A v poetizující literatuře často rozšířenou představu o hudbě jakožto o médiu, jež – disponujíc výrazovými prostředky, o nichž by si ostatní druhy umění mohly nechat jenom zdát – je s to vyjádřit a „zprostředkovat pro cit to, co je slovy nevyslovitelné“³⁴ – anobř i vztah mezi sebou samou a společností, jehož existenci nebude nikdo popírat, jehož vědecké uchopení však má býti, jak jsme se snažili ukázat, předmětem ostré kritiky –, nemůže sociolog na jedné straně neuznat jako

³² Motte-Haber 2007, s. 74.

³³ Dahlhaus 1974, s. 125.

³⁴ V tomto případě v pojetí Richarda Wagnera a mnohých jiných hudebníků i literátů.

legitimní, stejně jako však na straně druhé nemůže vyjít z takového uchopení hudby ve svém – ať už teoreticky, či empiricky orientovaném – *vědeckém* zkoumání.³⁵

Upustíme proto od škatulkování dle akademických disciplin a přijmeme – v duchu Tomasova teorému – skutečnost, že, ať už „spadá“ Adornovo uvažování o hudbě kamkoliv, zakořenivši v intelektuálním prostředí doby, vykonávalo (a dodnes vykonává) dalekosáhlé vlivy na oblast, již můžeme – nyní již bez větších ostychů – označit jako hudební sociologii či sociologii hudby. Ukázání některých přístupů, které se nesou takřkajíc na vlně adornovské hudební sociologie – ať už se jejich autoři k Adornovi vědomě hlásí, nebo nikoliv –, a jejich problematizace a kritika představují předmět následující podkapitoly.

³⁵ V rámci estetického diskursu Dahlhaus charakterizuje tento topos vnímání hudby – typický především pro devatenácté století, a to pro *poetizující* či *estetická*, nikoliv *vědecká*, uchopení hudby – jako „*der Gedanke, dass sich in Musik, kaum anders als in Dichtung und Philosophie, ‚Geist‘ manifestiere*“, nebo „*die Erhabenheit einer Sprache jenseits der Sprache, die sich des Unsagbaren bemächtigt und eine Tiefe erschließt, in die Worte nicht hinab reichen*.“ a dále: „*Es ist vor allem die Musik, die – als Sprache über der Sprache – das ‚Unaussprechliche‘ zu chiffrieren vermag*.“ In: DAHLHAUS, CARL: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, s. 73, 74 a 79.

2.3 Rummenhöller a Lomax: dva „postadornovští“ autoři

Vysloviv tezi, že

„Eine individualisierende Darstellung, wie sie das Ziel neuerer formaler Analysen bildet“ – tedy cíl v souladu s hlavním Adornovým záměrem –, „ist in den soziologischen Interpretationsversuchen, die sich in den letzten Jahren häufen, kaum jemals erreicht worden. In eintöniger Manier werden die immer gleichen Kategorien – Arbeitsteilung, Entfremdung und Verdinglichung, Prestigekonsum oder geistige Legitimation materieller Herrschaft – durch immer andere Stücke illustriert,“³⁶

naznačil Carl Dahlhaus přinejmenším dvě důležité věci: upozornil tím na jedné straně na prostou kvantitativní skutečnost, že počet analýz jdoucích v adornovských stopách v poslední době – tedy v 70. letech 20. století – byl nemalý (což má význam přinejmenším jako doklad dějin hudebně sociologického myšlení minulého století); na straně druhé však říká – upozorňuje přitom na snahu těchto „sociologicky fundovaných analýz“ ilustrovat stále stejné kategorie, jež byly v oné době předmětem bujaré sociologické reflexe, pořád jinými hudebními kusy –, že tyto rozborů neobstojí, a to – dodejme – ani jako analýzy hudební, ani však jako analýzy sociologické – o něž nám zde běží –, neboť tvrzení onoho typu, že bachovská fuga vyjadřuje princip manufaktury, může být na jednu stranu – přijmeme-li na chvíli adornovskou rétoriku – nazírán jako evidentní, stejně jako je však zároveň téměř nic nevypovídající – a to jak o hudebním principu fugy, tak o sociologických aspektech manufaktury –: *„Ist die eine Bachsche Fuge ein tönender Reflex des Prinzips der Manufaktur, so ist es auch die andere.“³⁷* Nyní se zaměříme na dva autory – jednoho německé a druhého americké provenience –, kteří v téměř paradigmatické názornosti představují to, jakým způsobem žilo – a mnohdy stále žije – Adornovo uvažování o hudbě, jež jsme se v předchozí kapitole pokusili zproblematizovat.

I

Přesvědčení Petera Rummenhöllera – německého muzikologa a hudebního teoretika zabývajícího se také hudební sociologií –, že *„auch das ‚musiksoziologischste‘ Faktum, z. B. die Verkäuflichkeit von Musik, wird niemals unabhängig sein von*

³⁶ Dahlhaus 1974, s. 118.

³⁷ *ibid.*, s. 118.

*musikimmanenten Bedingungen, jener von Vordersatz und Nachsatz, Tonika und Dominante, wie sie die Musiktheorie in Begriffe fasst,*³⁸ vyjadřuje bezmeznou víru v „hudebně imanentní analýzu“ – tedy analýzu, která vychází z hudby samé, uplatňujíc pojmy jako předvěti, závěti, či tónika a dominanta, vypracované hudební teorií –, jež má, řečeno s Adornem, usuzovat na „to společenské“ (anobř i – slovy Rummenhöllera – na to „hudebně nejsociologičtější faktum“), co v hudbě „sedimentovalo“, a jež je tedy – obrátivši se „tomu, co se obsahu týče“ (*dem Inhaltlichen*³⁹) – schopna formulovat „die [...] *Verbindung von Musik und dem, was sie hervorgebracht hat: die Gesellschaft.*“⁴⁰ Rozhodnout však, zda Rummenhöllera analýza – jenž se ve své knize *Einführung in die Musiksoziologie* vědomě hlásí k Adornovi jakožto ke svému inspiračnímu zdroji⁴¹ – Schumannova klavírního kusu *Der Dichter spricht* (*Kinderszenen*, op. 15, Nr. 13) – kladouc si za cíl sociologicky vysvětlit pojem hudební romantika – vypovídá něco sociologicky relevantního o vztahu hudby a společnosti – tedy o onom problému, jenž, takto široce a obecně vymezen, představuje téma mnohých Rummenhöllera podobných autorů –, se může jevit přinejmenším jako pohyb na tenkém ledě: „rozpor romantického myšlení“ – jenž se má podle Rummenhöllera s Schumannově klavírním kusu manifestovat –, totiž rozpor mezi nekonečnem a konkrétnem, stejně jako rozpor mezi utopií a skutečností, se do jisté míry autorovi podařilo argumentačně zdolat – poukázáním na to, jakým způsobem se tento rozpor manifestuje v hudební struktuře díla –, na druhé straně se však vtírá otázka, zda tomu nebylo spíše tak, že si dal Rummenhöller záležet na tom, aby si vybral dílo, že a priori umožňuje – či dokonce téměř sugeruje – takový sociologický rozbor, než že by byl tento rozbor aplikovatelný na kterékoliv jiné dílo: Schumannův *Der Dichter spricht* totiž představuje *sám o sobě* „sociologický“ rozbor doby, v němž vznikl – ne jinak, než, jak ukazuje Bourdieu, představuje sociologický rozbor své doby Flaubertova *Citová výchova* –, tím, že záměrně užívá ony výrazové prostředky – a historismus, fragmentárnost či neohraničenost představují jen některé z nich –, jež jsou charakteristické pro to, čemu se někdy – ne příliš šťastně – říká „romantismus“. Exemplujme: Používajíc záměrně

³⁸ Rummenhöller 1987, s. 9 – 10.

³⁹ *ibid.*, s. 8.

⁴⁰ *ibid.*, s. 8.

⁴¹ Rummenhöller výslovně píše: „*Der zweite Teil*“ – tedy druhá část knihy *Einführung in die Musiksoziologie*, nesoucí symptomatický název *Das musikalische Werk und die Gesellschaft* – „*will die Adornosche These anwenden, dass am Musikwerk Gesellschaftliches ablesbar ist, weil das Werk als ein (wie immer auch vermitteltes) Produkt der es hervorbringenden Gesellschaft auf diesen seinen Ursprung hin befragbar sein müsse.*“, in: *ibid.*, s. 13.

archaisující hudební prvky, vyjadřuje tím toto dílko jistě sociologicky relevantní skutečnost, totiž příklon určité společnosti – v tomto případě: německé společnosti první poloviny 19. století – k minulosti a distanci od přítomnosti, tuto sociologicky relevantní reflexi doby však provedl sám Schumann – zkomponovav onu skladbičku –, a nikoliv adornovsky smýšlející hudební sociolog, jenž svou „sociologickou analýzou“ neprovádí nic jiného, než že – řečeno s Goethem – prostředkuje zprostředkované, neboť *„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn.“*⁴²

II

Ve výmluvně nazvané studii *Song Structure and Social Structure* představil Alan Lomax (1915 – 2002) svůj ambiciózní projekt, jež označil – neméně výmluvně – jako kantometriku (*cantometric*). A pokud Peter J. Martin píše, že

*„It would be unkind, though not entirely unfair, to describe Lomax’s cantometric analyses as just the sort of (American) social ‘science’ which so enraged Adorno – as naive positivism which mistook superficial appearances for the real essence of phenomena, and which concealed its vacuity behind a smokescreen of jargon and statistics,“*⁴³

– stavě tak Lomaxe do opozice vůči Adornovi –, odkrývá tím jenom jednu stránku – tu, jež, používajíc pozitivisticky laděné statistické metody, představuje „americkou sociální vědu rozčilující Adorna“ – Lomaxovy kantometrie: kantometrie, jejímž deklarovaným cílem není nic více a nic méně, než empirickými metodami – nejprve sběrem lidových písní různých národů světa a následně jejich statistickým zpracováním podle předem daných kritérií – doložit tezi, že *„musical structure mirrors social structure or that, perhaps, both structures are a reflection of deeper patterning motives of which we are only dimly aware.“*⁴⁴ Lomaxova víra ve faktum, že „hudební struktura zrcadlí sociální strukturu“, není v zásadě ničím jiným, než alternativním vyjádřením Adornova postulátu – jakkoliv se metody obou autorů vedoucí k odhalení vztahu hudby

⁴² GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: *Goethes Werke [Hamburger Ausgabe] 12. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, s. 468.

⁴³ Martin 1995, s. 133.

⁴⁴ Lomax 2005, s. 259. (Podtržení: MŠ)

a společnosti liší –, že „hudba je společenská v sobě samé“ či že „společnost se v hudbě sedimentovala.“

Adorna by jistě byly mohly rozčilovat empirické postupy, jež Lomax ke zkoumání písňové struktury – která má vést k identifikaci struktury sociální – vyvinul, stejně jako by byl jistě odsoudil – sám se zabýváje (ze svého ideologicky vyhraněného pohledu) takřečenými vysokými uměleckými díly – snahu reflektovat společnost prismatem tak „nízkého“ žánru, jakým je píseň; východiska obou autorů jsou však – chtě nechtě – přinejmenším velmi podobná, anobrž téměř stejná (a skutečnost, zda Lomax Adornovy úvahy znal či nikoliv, je zde zcela irelevantní, neboť nezkoumáme vlivologii a stejné naladění autorů nás ano opravňuje zahrnout je do jednoho myšlenkového proudu, abychom tím ukázali – řečeno s Goethem – jejich spřízněnost volbou: v jejich případě volbou východiska svého uvažování o hudbě jako sociálně podmíněném jevu).

Kamenem úrazu Lomaxova přístupu není ani tak vysoká problematičnost výběru vzorku lidových písní, jimiž chtěl doložit své předsvědčení – vycházejí, byť nevědomky, z některých durkheimovských představ⁴⁵ – o tom, že je možné „*to discern the bonds between musical patterns and the socio-psychological traits available to the other humanistic disciplines*“⁴⁶ – jakkoliv i sám tento výběr může být kritizován jako nerepresentativní a nedostatečný –, jako spíše způsob, jímž se doložení jeho tezí uskutečňuje: kategorie jako „*relations of orchestra to singers*“, „*type of vocal organization*“, „*volume of singing*“ nebo „*nasality*“⁴⁷ mohou jistě sloužit jako legitimně – byť arbitrárně – zvolený způsob, jak něco vypovídat o písních té které kultury či společnosti jako takových; usuzovat na základě vyhodnocení těchto kategorií na sociální uspořádání oné společnosti – a Lomaxova rádobý „sociologická“ analýza pygmejské společnosti, o níž píše, že „*the Pygmy musical form emerges as a static expression of community joy sung in liquid, open-throated style*“,⁴⁸ takovým úsudkem rozhodně je – však není sociologickým uchopením reality, alebrž pouhým živým snem.

⁴⁵ Peter J. Martin v této souvislosti poznamenává: „*Lomax's conclusion*“ – které je ovšem zároveň jeho předpokladem – „*is implicitly Durkheimian: song style ,reflects' the essential cultural forms, and also ,reinforces' patterns of functionally adaptive behaviour. The echoes of Durkheim become explicit in Arensberg's characterisation of the cantometrics project. Cultures are taken to be integrated wholes, which evolve through stages, and which may be studied by the methods of natural science.*“, in: Martin 1995, s. 131.

⁴⁶ Lomax, s. 248.

⁴⁷ viz Lomax, s. 252 – 254.

⁴⁸ Lomax, s. 261.

3. ELIASOVSKÉ HUDEBNĚ-SOCIOLOGICKÉ ÚVAHY

3.1 Eliasovo pojetí vztahu jedince a společnosti prismatické koncepce geniální osobnosti

Člověk je oboje: mince i razidlo zároveň.

NORBERT ELIAS

Otázka role génia v umělecké tvorbě patří prakticky od vzniku uměnovědných disciplin – a patřila tam již předtím v rámci estetiky či filosofie umění – k oněm problémovým oblastem – problémovým v doslovném významu onoho slova –, jež odborníci na dějiny umění, hudby či filosofie produktivně neřeší, nebo – což je horší případ – repetující romantické představy devatenáctého věku chápou osobnost génia jako něco zahaleného aurou tajemství, něco vpravdě mystického, něco, jehož druhou stranu však představuje to, co bychom mohli označit jako kult génia (kdy topos „trpícího génia“ – ostatně velmi rozšířený v českých zemích v podobě kultu těžkou nemocí stíhaného génia české národní hudby Bedřicha Smetany –, tedy vysoce nadané osobnosti, jež tímto svým nadáním přináší ovoce celé pospolitosti, sama přitom duševně či fyzicky strádající, není zdaleka jediným ani posledním projevem tohoto uvažování).⁴⁹ Role geniální osobnosti však hraje v uměnovědách (a nejenom tam) jednu ze zásadních úloh při přemýšlení o dějinách umění (v našem případě: dějinách hudby) a při

⁴⁹ Takovéto uvažování bylo podpořeno skutečností, že to byl sám Immanuel Kant, kdo v *Kritice soudnosti* – v pořadí třetí z proslulých kritik, věnované estetice – formuloval svou představu o povaze génia a tím de facto nastolil – či přinejmenším upevnil – diskurs, jenž přetrvává v představách mnohých lidí do dnešní doby. Kant totiž píše: „*Darin ist jedermann einig, dass Genie dem Nachahmungsgeste gänzlich entgegen zu setzen sei. Da nun Lernen nichts als Nachahmen ist, so kann die größte Fähigkeit, Gelehrigkeit (Kapazität) als Gelehrigkeit, doch nicht für Genie gelten.*“ in: KANT, IMMANUEL: *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart 1963, § 47 (Erläuterung und Bestätigung obiger Erklärung vom Genie), zdůraznění Kantovo. Veškerá tvorba, jež je pouhým napodobováním (*Nachahmung*) je tak tvorbou nikoliv génia, nýbrž člověka, jenž se vyznačuje učeností (*Gelehrigkeit*). Jak uvidíme dále, znamená to, že v tomto uvažování je veškerá konformita s uměleckým slohem či stylem – jež je označena jako prosté napodobování – hodnocena jako esteticky méněcenná, na rozdíl od projevu zázračného ducha géniova, jenž je v první řadě originální (není náhodou, že v 19. století – tedy ve „věku génů“ – se setkáváme s vyhrcozenou ideou originality, jež se v tomto a následujícím století stala vpravdě bičem na mnohé umělce).

uvažování o produktivnosti pojmu „umělecký sloh“ a především o konkrétní náplni tak vymezeného pojmu, jakým je třeba renesance či barok. Jinými slovy: Jest se nám ptáti, do jaké míry ovlivňuje geniální – při vědomí romantizující zatíženosti tohoto pojmu – osobnost podobu toho kterého uměleckého slohu, tak je v pozdějších dobách traktován např. v středoškolských učebnicích či vysokoškolských skriptech o dějinách umění, a do jaké míry je naopak – při vši své genialitě – tato osobnost formována oním slohem, jenž se při tomto úhlu pohledu jeví – máje kupříkladu podobu určitého skladatelského kánonu, jehož porušení je v jistém smyslu nekonformním jednáním – jako nadindividuální tlak: běží zde tedy o otázku vzájemné závislosti umělcova geniálního individua a nadindividuální reality představované v tomto případě uměleckým slohem.

Tento problém můžeme řešit na obecnější, poněkud filosofičtěji laděné, rovině – jež je však především rovinou sociologickou –, vycházejíce ze starého sociologického dilematu o vztahu jednajícího jedince a nadindividuální společnosti. V knize *Die Gesellschaft der Individuen* – již její autor původně zamýšlel jako pokračování druhého svazku (tedy jako svazek třetí) práce *Über den Prozess der Zivilisation*⁵⁰ – se Norbert Elias zamýšlí nad tímto problémem. Ve zhuťnělé podobě vyjadřuje směr Eliasova uvažování následující pasus, jež citujeme – pro jeho výstižnost – v téměř celém znění:

*„Was uns fehlt [...], sind Denkmodelle und eine Gesamtvision, kraft deren wir uns beim Nachdenken verständlich zu machen vermögen, was wir in Wirklichkeit täglich vor Augen haben, kraft deren wir uns verständlich machen können, wie die vielen einzelnen Menschen miteinander etwas bilden, das mehr, das etwas anderes ist als viele einzelne Menschen zusammen – wie sie eine „Gesellschaft“ bilden und wie es kommt, dass sich diese Gesellschaft in bestimmter Weise verändern kann, dass sie eine Geschichte hat, die so, wie sie wirklich verläuft, keiner der einzelnen Menschen, die sie bilden, beabsichtigt, bezweckt oder geplant hat.“*⁵¹

Ve zkratce je zde vyjádřen program celého Eliasova textu: běží především o zodpovězení otázky vztahu individua a společnosti – jež je, řečeno s Eliasem, společností individuí –, kdy je nejen zjednodušující, nýbrž vpravdě zavádějící a chybné, chápat společnost jako pouhý souhrn částí – a v tomto ohledu patří Elias spíše do „tábora“ holisticky orientovaných durkheimovců, jakkoliv samotné rozdělování sociologických (a jiných) myslitelů do jednotlivých „táborů“ sám Elias hodnotí jako

⁵⁰ V předmluvě Elias píše: *„Die ersten Entwürfe zu Die Gesellschaft der Individuen waren in der Tat als Teil der zusammenfassenden Theorie in Band 2 jenes Buches [tedy knihy Über den Prozess der Zivilisation] gedacht.“*, in: Elias [1987], s. 10.

⁵¹ Elias 1987, s. 21 – 22.

nedobré –, která má být zodpovězena nalezením nových myšlenkových modelů a celkové vize (*eine Gesamtvision*), stejně jako si klade otázky po společenské změně, dějinách společnosti a jejím průběhu, jež reálně existují, aniž je nějaký *jedinec* zamýšlel či plánoval (dodejme: stejně jako reálně existují – minimálně do konce 18. století – hudební směry, jež také nikdo neplánoval či nezamýšlel, jež jsou však výsledkem součinnosti mnoha vlivů).

Udělejme nyní menší odbočku do poznatků moderní fyziky – jež nám zde budou sloužit jako názorná analogie –, abychom se touto oklikou záhy vrátili k otázce vztahu jedince a společnosti: V německé televizní sérii *Alpha Centauri*, v níž mnichovský profesor astrofyziky populární formou představuje nejružnější fenomény z oblasti fyziky, pronesl Harlad Lesch následující věty:

„Die Welt um uns herum ist ein derartig stark ineinander verschachteltes Netz von Wechselwirkungen, dass wir gar nicht mehr so ohne weiteres sagen können, was ist eigentlich der Grund dafür, dass die Welt tatsächlich so geworden ist, wie sie ist, beziehungsweise wie sie momentan ist. Es zeigt sich eines [...]: Materie besteht nicht aus Materie, sondern aus den Beziehungen zwischen diesen materiellen Teilchen; die Beziehungen sind das Allerwichtigste in dieser Welt.“⁵²

Toto zjištění o samotné povaze materie, hmotného světa, tedy zjištění, že materie nesestává jen z elementárních částic, nýbrž – a to především – ze vztahů mezi těmito částicemi, což má za následek resignaci na samotný pojem kausality, kdy – v kvantovém světě – nelze více rozlišovat mezi příčinou a následkem, museli fyzici přijmout jako fakt, aby se dostali na kloub tomu, kvůli čemu se Faust musel oddat černé magii, totiž aby to *všechno vyzvěděl, jaký je světa vnitřní tmel*⁵³ (a aby v tomto vědění nakonec stejně ztroskotal), a zdá se, že velice podobný přístup lze vysledovat i v Eliasově pojetí dilematu duality individua a společnosti: je to nejen fyzikální universum, jež představuje tak komplikovanou a vzájemně propojenou síť interakcí (*ein Netz von Wechselwirkungen*), nýbrž v (zdaleka nejenom) Eliasově pojetí i lidská společnost. A podobně jako přírodovědci museli přehodnotit své pojetí materie jako pouhého konglomerátu elementárních, nedělitelných (*a-tomos*), částic – vysvětlující svět na kvantové úrovni jako vztahy –, měli by i sociologové přejít od mylného pojetí společnosti jakožto pouhého souhrnu částí – ostatně i metafora individua, aktéra,

⁵² LESCH, HARALD: Was ist Kausalität (televizní pořad, součástí řady *Alpha Centauri*, díl 178.), přístupné na webové stránce: http://www.youtube.com/watch?v=WRyB7F_smbY, staženo 4. března 2012 (Podtržení: MŠ)

⁵³ V překladu Otokara Fischera.

jakožto „atomu společnosti“ sugeruje tuto představu –, a chápat společnost jako svého druhu síť vzájemných vztahů, kdy vztahy mezi individui nejsou o nic méně reálné, než tato individua samotná, stejně jako je – manifestujíc se mimo jiné v elektrickém proudu vyprodukovaném při štěpení atomu v jaderné elektrárně – vazebná energie jádra atomu neméně reálná, než samotné subatomární částice.

Nic jiného však neříká Elias, když hovoří – používaje pro své vysvětlení všemožná jiná obrazná přirovnání, mimo jiné metaforu domu, jenž, sestávaje z cihel, není redukovatelný na své jednotlivé stavební prvky, nýbrž teprve jejich celek a vzájemný funkcionální vztah umožňují pochopit jeho smysl – o společnosti jako o vztahu funkcí (*der Zusammenhang der Funktionen*⁵⁴), jež mají jednotliví lidé pro sebe, přičemž tato jednotlivá individua jsou provázána v systému (síti) vzájemných závislostí. Tímto pojetím společnosti se do značné míry překlenuje teoretická propast – a i sám Elias používá na několika místech svého textu výrazu *unüberbrückbare Kluft* –, jež zeje mezi holismem na jedné a individualismem na straně druhé. Elias píše:

*„Die Wurzel aller Missverständnisse über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft liegt darin, dass die Gesellschaft, dass die Beziehungen zwischen den Menschen zwar einen Aufbau und eine Gesetzmäßigkeit eigener Art haben, die nicht von den einzelnen Individuen her verstanden werden können, aber keinen Körper, keine „Substanz“ außerhalb der Individuen.“*⁵⁵

Elias se tímto svým výrokem – poukazuje na svébytnou zákonitost společnosti, jež nemůže být vysvětlena prismatem jednotlivých individuí – nehlásí k metodologickému holismu, protože zde není – ani implicitně – vyslovena myšlenka, že celek je v jakémkoliv smyslu nadřazen jedinci (ostatně už i název knihy „Společnost individuí“ v sobě obsahuje jisté smíření těchto dvou koncepcí: společnost – tedy systém vztahů – reálně existuje, stejně jako jednotlivá individua tyto vztahy tvořící).

Z této perspektivy se nám nyní otevírá možnost odpovědět na otázku, již jsme si vytyčili na začátku této kapitoly: totiž na otázku po roli génia – a Mozart, předmět Eliasovy knihy *Mozart: zur Soziologie eines Genies* takovou geniální osobností byl – v umělecké tvorbě. Dva krajní případy – 1) pojmání dějin (hudebního i jiného) umění (jakožto i dějin „obecných“) jako dějin velkých osobností, jež jediné (nebo v určující míře) utvářejí to, co lze označit jako „sloh“, na jedné straně a 2) pojetí dějin jako „dějin struktur“, kdy tzv. velké osobnosti či géniové jsou produkty těchto struktur – musíme

⁵⁴ Elias 1987, s. 34.

⁵⁵ *ibid.*, s. 91 – 92.

odmítnout jako neproduktivní a řešením se zde zdá býti střední cesta: každý člověk – i génus, jakožto člověk s vysoce specifickými schopnostmi (Bourdieu by řekl: kapitály) – je na jedné straně produktem společnosti, na druhé straně je – zároveň – jejím konstitutivním prvkem. Demonstrujme na příkladu Mozarta: Mozart – jsa génem par excellence – byl na jedné straně produktem své doby (jak uvidíme v další kapitole této práce) v tom smyslu, že to, co dnes označujeme jako hudební klasicismus – tedy převážně hudební postupy a finesy charakteristické pro toto období –, do sebe absorboval v míře téměř učebnicové – jeho symfonické věty či operní árie mohou opravdu sloužit jako paradigmata klasického slohu v tom smyslu, že často slouží jako modelové příklady v různých učebnicích kompozice –, na druhé straně to byl však právě on, kdo tyto postupy a finesy sám – mnohdy velmi inovativně – vytvářel. Řečeno s Eliasem, nejedná se zde o nic jiného, než o dvě různé funkce lidí v jejich vzájemném vztahu, funkce, jež se vzájemně podmiňují, funkce, kdy jedna nemůže existovat bez druhé, krátce řečeno: funkce ovlivňovat lidi a funkce být ovlivňován (*Beeinflussbarkeit*):

„Es sind Ausdrücke für die spezifische Aktivität des einzelnen Menschen in Beziehung zu seinen Mitmenschen und für seine Beeinflussbarkeit, seine Bildsamkeit durch deren Aktivität, für die Abhängigkeit anderer von ihm und für seine Abhängigkeit von anderen, Ausdrücke für seine Prägefunktion und für seine Münzfunktion.“⁵⁶

Člověk je tak na jedné straně mincí, jež je tvarována razidlem, které je metaforou nadindividuálních společenských tlaků, na druhé straně je však zároveň tímto razidlem – nebo jeho součástí – jež formuje ostatní mince, které jsou metaforou jednotlivých individuí. Role génia pak zřejmě spočívá v tom, že je mnohem více razidlem, než mincí. Aby se však tímto razidlem mohl stát, musel být dlouhou dobu také mincí. Ať už je však „rovnováha sil“ – tedy poměr mezi tím, do jaké míry umělec-génus ovlivňuje své okolí a do jaké míry je sám produktem tohoto okolí – jakákoliv, jedná se vždy o pletivo interdependentních vztahů, ať se jedná o vztahy ve společnosti jako celku, nebo o vztahy v určitém – řečeno s Pierrem Bourdieu – poli kulturní produkce, jež sluje v našem případě „hudba“.

⁵⁶ *ibid.*, s. 91.

3.2 Geneze rukopisu *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*

Norbert Elias zemřel roku 1990 a rukopis *Mozart: Zur Soziologie eines Genies* nedokončil; přesněji řečeno: ne, že by mu v jeho dokončení zabránila smrt – čímž by jistě tento text získal v rovině recepce na okázalé patetičnosti, podobně jako je tomu třeba s Mozartovým Requiem, jež si dle populárních báchorek skládal skladatel na svůj vlastní pohřeb –, nýbrž Elias nikdy nevyjádřil úmysl onu knihu dokončit.⁵⁷ (*Mozart* – podobně jako *The Symbol Theory: Theory, Culture and Society* – tak patří k posmrtně vydaným Eliasovým dílům.) Na rozdíl od jiných Eliasových textů – jako *Über den Prozess der Zivilisation*, *Die höfische Gesellschaft* nebo *Die Gesellschaft der Individuen* – nepředstavuje tak tento svazek homogenní práci a její konečná, tiskem vyšlá podoba se jistě značně liší od té, kterou by – zůstal-li by déle naživu a především měl-li by záměr ji dokončit – dotvořil sám Elias: majíc společného jmenovatele, který bychom mohli označit jako „problematika Mozart“, sestává tato kniha z několika heterogenních textů, na nichž Norbert Elias pracoval na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. (Sdělení tisku, že na rukopisu Mozart pracoval Elias až do dne své smrti, nejsou – jak upozorňuje jeho editor Michael Schröter⁵⁸ – ničím jiným, než jednou z legend o „posledním slovu autora“.)

Výsledná podoba knihy – sestávající ze tří hlavních celků (*Soziologische Betrachtungen über Mozart*, *Mozarts Revolte: von Salzburg nach Wien* a *Plan und Zwei Notizen*) – nepředstavuje tak úplně zcela Eliasův autorský záměr – dá se naopak odůvodněně předpokládat, že v případě Eliasova dohledu by výsledná publikace byla podstatně kratší, ježto řada věcí se zde dubluje –, nýbrž je zcela – včetně názvů kapitol a mnohdy i členění do odstavců – výsledkem editorské práce Michaela Schrötera, který – jak sám píše – nese v tomto ohledu plnou zodpovědnost.⁵⁹ (Že je ovšem přesto tato publikace velikým přínosem, nemusí být zvláště zdůrazňováno; bez práce a především osobního nadšení editora – jenž sice přiznává: „*Ich denke jetzt, es war ein Versuch, den*

⁵⁷ „Tatsächlich hat er, im Gegensatz zu vielen anderen Fällen, nie die Absicht geäußert, seine Beschäftigung mit Mozart wiederaufzugreifen.“, in: SCHRÖTER, MICHAEL: Editorische Nachbemerkung, in: Elias 1991, s. 183.

⁵⁸ SCHRÖTER, MICHAEL: viz pozn. pod čarou 3, s. 183.

⁵⁹ Jde o texty – slovy autora – „[...] für deren Auswahl und Endfassung ich [tedy Schröter] die Verantwortung trage“, tamtéž, s. 183.

*Tod des geliebten Mannes zu verleugnen.*⁶⁰ – bychom si Eliasovy úvahy o historické hudební sociologii nepřčetli.)

Následující text je tak na jedné straně koncipován s vědomím toho, že Eliasův rukopis nepředstavuje homogenní celek prezentující homogenní teorii – což je dáno důvody vyloženými výše –, že však na straně druhé tato teorie – nestojíc v rozporu, jak ještě uvidíme, s civilizační teorií (ba spíše naopak) – přes svou zdánlivou roztříštěnost zcela jasně ukazuje možný metodologický přístup: totiž přístup, který jest možno označit jako historická hudební sociologie.

⁶⁰ *ibid.*, s. 187.

3.3 Eliasova historická hudební sociologie

Der Artifex, der ein Handwerker gewesen war, erhebt sich zum „Tondichter“.

Carl Dahlhaus

Sociologický problém, jejž si autor vytyčil, formuloval Elias následovně: „*Übergang von der Handwerkerkunst zur Künstlerkunst*“⁶¹, což bychom mohli přeložit jako „přechod od umění řemeslníků k umění umělců“. Co však tyto poněkud nezvykle znějící pojmy mají znamenat a – o to půjde především – co tento přechod od jednoho druhu umění k druhému znamená a jak se uskutečňuje? To jsou otázky, jejichž odpověď je třeba hledat ve studiu historických pramenů⁶² – a představa, že jedinou formu pro sociologii relevantních empirických dat představují data statistického charakteru, je velikým nedorozuměním mnoha (nejen) sociologů, ježto i historické prameny můžeme označit jako „tvrdá empirická data“ –, což také Elias provedl a výsledkem je práce o Mozartovi. Ve skutečnosti však neběží o práci, jež je věnována *pouze* Mozartovi, nýbrž tato arbitrárně vybraná historická postava hudebního skladatele zde slouží jako modelový příklad, jenž osvětluje mnohem širší souvislosti: „*Dann sieht man durch diesen Konflikt*“ – tedy skrze konflikt mezi Mozartem a jeho chleboďárcem, salzburským arcibiskupem – „*im Mikrokosmos des Salzburger Hofes hindurch, gleichsam vertreten durch zwei Personen, umfassendere Konflikte im Makrokosmos der damaligen Gesellschaft heranziehen*.“⁶³ „Makrokosmos tehdejší společnosti“ – jinými slovy: sociální charakter oné společnosti jako celku – má být tedy ozřejměn a vysvětlen prismatickým „mikrokosmu salzburského dvora“ – tedy (mimo jiné) vyostřenými vztahy mezi arcibiskupem a jeho dvorním skladatelem –.

Umění řemeslníků a umění umělců můžeme chápat jako weberovské ideální typy, jež – vyhrcojící charakteristiky daného předmětu v jistém smyslu ad absurdum

⁶¹ ELIAS 1991, s. 177.

⁶² Zcela zde abstrahujeme od problému, jenž čas od času čeří vody (nejen) musikologické obce, totiž tázání se po ontologické povaze pramene jako pramene historického. Naše tvrzení – tedy označení historických pramenů jakožto „tvrdých empirických dat“ sui generis – se tak může zdát ve světle této debaty značně zjednodušující, pro naše účely však postačí, neb spadá do domény filosofie dějin či filosofie vědy a nikoliv do působnosti sociologie. K této debatě např. Hinrichsen, jenž píše: „*Historická fakta tedy nejsou jakési empiricky dané východisko, nýbrž výsledek historického bádání konstituovaný subjektivním poznávacím výkonem*.“, in: HINRICHSEN, HANS-JOACHIM: Hudební věda a hudební umělecké dílo. O obtížném předmětu hudebního dějepisectví, in: *Hudební věda*, ročník XLV (2008), č. 3 – 4, s. 354. Podobně Dahlhaus: „*Durch die Kontinuität, die sie verkettet, werden Tatsachen zu geschichtlichen Tatsachen*.“, in: DAHLHAUS, CARL: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 68.

⁶³ ELIAS 1991, s. 36.

a představující tak často v reálu neexistující jevy – tvoří dva póly pomyslné stupnice a mezi nimiž se nachází celá řada přechodných mezistupňů (podobně jako např. – abychom zůstali v doméně (mozartovské) hudby – árie a recitativ tvoří dva paradigmatické způsoby utváření melodie, jímž se konkrétní hudební čísla v opeře více nebo méně *přibližují*). Umění řemeslníků (*Handwerkerkunst*) se tak dá v tomto smyslu popsat následovně: jde o takovou uměleckou produkci, jež vzniká z popudu zákazníka, přičemž tento zákazník stojí ve společenském žebříčku mnohem výše, než samotný tvůrce produkce – Elias skutečně používá pojmu *Kunstproduzent* a nikoliv umělec –, což Elias označuje jako „*steiles Machtgefälle*“ (doslova: „příkrý spád moci“). Z této skutečnosti vyplývá řada důsledků: umění není specializováno, nýbrž představuje funkci pro jiné sociální aktivity zákazníka, a do popředí vystupuje společenský charakter umělecké produkce, zatímco individuální moment je upozaděn (společenským charakterem umělecké produkce má Elias na mysli vázanost skladatelů na určitý hudební styl).

Oproti tomu umění umělců (*Künstlerkunst*) – zrodil se dle Eliase přibližně v době Mozartova života (tím se zdůvodňuje Eliasův výběr Mozarta jakožto vhodné postavy pro jeho úvahy, postavy, v níž se oba dva typy umění do značné míry střetávají) – je uměleckou tvorbou určenou pro otevřený trh anonymních kupujících, kdy zprostředkující roli hrají umělečtí obchodníci, nakladatelé, impresáři, apod. Umělci – a na tomto místě už Elias používá pojmu „*der Künstler*“ – stojí v mnohem větší nezávislosti vůči uměleckému vkusu, jenž již není určován – jako tomu bylo u umění řemeslníků – kánonem výše postavených zákazníků, nýbrž umělci a lidé poptávající umění jsou si postaveni na roveň (*soziale Gleichstellung von Künstler und Kunstkäufer*), což Elias označuje jako demokratizaci (*Demokratisierung*).⁶⁴

Popsavše stručně dva ideální typy, jež stojí v základu dalšího Eliasova uvažování, rekapitulujme ještě krátce otázky, jež si autor položil. Jde o následující problémy:

1. „*Was sind die Gründe für die Veränderung in der sozialen Stellung der Künstler?*“⁶⁵
2. „*Welche Veränderungen in der Kunstgestalt sind auf diese Veränderungen in der sozialen Situation der Künstler zurückzuführen?*“⁶⁶
3. „*Warum vollzieht sich der Übergang von der Handwerkerkunst zur Künstlerkunst nicht gleichzeitig auf allen Kunstgebieten?*“⁶⁷

⁶⁴ Podrobnější výklad: viz tamtéž, s. 177 a dále.

⁶⁵ *ibid.*, s. 177

⁶⁶ *ibid.*, s. 177

Toto jsou tedy otázky, jež se Elias snaží zodpovědět studiem a především interpretací historických pramenů vztahujících se k osobnosti Mozarta. Podívejme se nyní na Eliasův způsob hledání odpovědi na tyto otázky – sledujícíe nit' jeho myšlenek v celém textu –, pokusme se tak demonstrovat postup historické hudební sociologie a poukázat – jak jsme anoncovali výše – na styčné body s teorií civilizačního procesu.

Na několika místech svého textu poukazuje Elias na skutečnost, že Mozart trpěl během svého života pocitem ztroskotání své sociální existence, ztrátou smysluplnosti (Elias používá pojem *Sinnentleerung*), pocitem, že ho jeho žena nemiluje či že publikum nestojí o jeho hudbu. Ptá se, z čeho tento psychologický moment pramení, a dochází k závěru, že „Mozart erlebte eine Grundambivalenz des bürgerlichen Künstlers in der höfischen Gesellschaft, die sich auf die Formel bringen lässt: Identifizierung mit dem höfischen Adel und dessen Geschmack, Erbitterung über die Erniedrigung durch ihn.“⁶⁷ Běží zde tedy o ambivalenci, kdy na jedné straně měšťácký umělec typu Mozarta aspiroval na kladné přijetí u dvora (identifikaci s ním), na druhé straně však pociťoval roztrpčení nad stavem věcí, jaký zde panoval. Tato ambivalence má ovšem hlubší kořeny: pramení totiž ve skutečnosti, že v Mozartově osobnosti (a v Mozartově době) se střetávali dva protikladní umělci: totiž onen ideální typ skladatele-řemeslníka, jenž slouží věrně svému pánovi a píše hudbu podle jeho kánonu, a skladatele-umělce, jenž píše kvůli sobě či – jak to často mnozí umělci sami popisují – z jakési „vyšší příčiny“. A Elias píše: „Immer mehr trat bei ihm das Für-sich-Schaffen, das heute für Musiker bezeichnend ist, in den Vordergrund.“⁶⁹ Toto „tvoření pro sebe“ (*das Für-sich-Schaffen*) je příznačným rysem umělců tvořících minimálně od 19. století výše: v této době už je častým jevem, že umělci tvoří dílo takřikajíc „do šuplíku“, aniž by bylo – ať už jde o román, hudební skladbu či obraz – určeno „pro svou dobu“ a často čeká několik desetiletí, než ho další generace docení. Toto by nebylo možné, snad ani vůbec představitelné, v období umělců-řemeslníků: tehdy musela umělecká produkce splňovat především podmínku shody s dobovým kánodem a spadalo tak do oblasti – šlo-li o hudbu –, kterou někteří hudební estetikové označují jako „funkční hudba“ v protikladu k „autonomní hudbě“. (Není náhodou, že koncept tzv. „absolutní hudby“ nabývá na významu právě v 19. věku, kdy hudba zde není proto, aby plnila nějakou funkci, nýbrž její zdůvodnění se nachází pouze a jen v ní samé.)

⁶⁷ ibid., s. 178.

⁶⁸ ibid., s. 30.

⁶⁹ ibid., s. 55 – 56.

Jak nyní Elias vysvětluje přechod od umění řemeslníků k umění umělců a jakých konceptů při tom používá? Vyjděme opět z originálního textu:

„Der Kanon der Musikproduktion durch höfische Künstler“ – tedy: kánon umělců-řemeslníků –, „die für einen bestimmten Dienstherrn nach dessen Anweisungen und Bedürfnissen arbeiteten“ – v případě Mozarta: pro salzburského arcibiskupa –, „unterschied sich aufgrund der spezifischen sozialen Figuration, innerhalb deren Musik hier ihre Funktion hatte, in prägnanter Weise von dem, der sich allmählich ausbildete“ – tedy od kánonu umělců-umělců –, „als die Produktion von Musik durch relativ freie Künstler, also im Wettbewerb“ – a slova produkce a soutěž (Wettbewerb) připomínají logiku ekonomického uvažování, přesto je však nelze chápat zjednodušeně jako znaky ekonomického determinismu, jenž Eliasovi rozhodně nebyl vlastní – „mit anderen um ein vorwiegend anonymes Publikum, zur Regel wurde.“⁷⁰

Citovaná pasáž tak vysvětluje – propojujíc tím první dvě otázky, jež jsme si spolu s Eliaselem výše vytyčili –, že kánon hudební produkce se změnil v závislosti na změně specifické sociální figurace, v jejímž rámci plnila hudba určité místo. Pojem figurace patří k oněm konceptům, jež vytvořil – snaže o překonání weberovského a durkheimovského pohledu na sociální realitu⁷¹ – sám Elias a obohatil tím sociologickou terminologii. Figurace si nejlépe představíme jako síť vzájemných závislostí, v rámci nichž jednotliví aktéři jednají (jak jsme to popsali v předcházející podkapitole diplomové práce, věnované eliasovskému řešení problému vztahu individua a společnosti). Jak konkrétně ta která figurace vypadá, závisí na celé řadě faktorů, v neposlední řadě na okolnostech ekonomických a politických. Elias upozorňuje na známý historický fakt, že Německo a Itálie – na rozdíl od Francie a Anglie – byly dlouhou dobu rozdrobeny v nepřehlednou řadu dvorů, což jinými slovy znamenalo velmi nízkou míru centralizace. Z této politické skutečnosti vyvozuje však důležité konsekvence, co se týče oblasti hudby: *„Es ist nicht übertrieben, wenn man die außerordentliche Produktivität der höfischen Musik in den Nachfolgegebieten des alten deutschen Reiches unter anderem mit dieser Figuration, mit der Prestigekonkurrenz der vielen Höfe und der entsprechenden Vielzahl von Musikerstellen, in Verbindung*

⁷⁰ *ibid.*, s. 58 – 59.

⁷¹ Šubrt v této souvislosti píše: *„Pojem figurace v Eliasově pojetí souvisí s jeho úsilím přenést se přes krajnosti weberovské sociologie na jedné a durkheimovské sociologie na druhé straně. [...] Jeho prostřednictvím se snaží překonat tradiční myšlenkovou polarizaci, která klade subjekt proti objektu, individuum proti jeho okolí [...] lidi jako individua proti lidem jako společnosti.“* in: ŠUBRT, JIŘÍ: *Civilizační teorie Norberta Eliase*, Praha 1996, s. 77.

bringt.“⁷² Elias tedy hovoří o figuraci „konkurence prestiže mnoha dvorů“, v kteréžto síti vzájemných závislostí se rodí předpoklady pro vrcholné výkony v oblasti „řemeslného umění“; jinými slovy: vzájemné soupeření mnoha umělců ucházejících se o místa u různých dvorů vede k tomu, že se tito umělci snaží získat tato místa komponující co nejvyšší hudbu – kterážto kvalita je však dána především konformitou s vládnoucím kánonem –.⁷³

Se změnou této figurace – tedy se zmenšující se závislostí umělců na jejich chleboďárcích – se mění také charakter hudby. Je zřejmé, že čím více se hudebníci stávají nezávislí na svých zákaznících, tím více vznikají opusy, jež jsou čím dál tím méně konformní. (Na okraj dodejme, že není vůbec přehnané tvrdit, že tato tendence se doslova zvrhla v to, co vrcholí v 19. věku, přežívá dále do století dvacátého a co bychom mohli označit jako diktát originality: originalita, původnost uměleckého díla, se pro některé stává hlavním – či dokonce jediným – kritériem pro posuzování jeho estetické kvality, kdy druhou stranou této skutečnosti je tzv. „hon na reminiscence“ (v německojazyčné oblasti: *Reminiszenzenjägeri*), jenž v praktické rovině znamená vyhledávání – byť sebeabsurdnějších – náznaků či „opsaných“ pasáží a jež má ovšem – na což potřebuje být stěží upozorňováno – dozvuky v současnosti v podobě zcela nesmyslného honu na plagiátory. Dvacáté první století však již představuje zcela jinou figuraci, jež není předmětem této práce.) Není tedy náhodou, že 19. století je obdobím, kdy přestává být produktivním hovořit o hudbě v pojmech tzv. velkých slohů: zatímco baroko či klasicismus představují relativně homogenní hudebně historické úseky – kdy společným jmenovatelem je právě určitý typ eliasovské figurace –, hovoří hudební historici v technických pojmech o „hudebním 19. století“, nepoužívající příliš zjednodušující a nevhodné základňské pojmy jako „romantismus“.

Elias se v knize o Mozartovi zaměřuje i na stránky, jež se na první pohled mohou zdát psychologizující, které jsou však zároveň – při bližším úhlu pohledu – relevantní i z hlediska sociologického: jde o problematiku Mozarta (a pochopitelně jakéhokoliv jiného umělce) jako osobnosti, jež – tvoříc mistrovská umělecká díla – je na jedné straně vnímána jako geniální – a problematičností pojmu *génie* či koncepcí geniality jsme se zabývali v předcházející podkapitole –, na straně druhé se však ve své

⁷² Elias 1991, s. 39.

⁷³ Elias píše: „Man wollte Musikstücke des vertrauten Stils, vielleicht in der neusten, modernen Fassung hören, aber nichts Schwieriges, nichts hoch Individualisiertes, nichts Anstrengendes. Kurzum, man erwartete von den jungen Künstlern gefällige, angenehme Musik. Nur technisch, nicht ihrer Gestaltqualität nach, durfte sie schwierig sein. Virtuosen wurden bewundert.“ in: Elias 1991, s. 106.

psychologické rovině jeví jako zcela nedokonalá. Jde tedy o sloučení takřkajíc dvou stránek umělcovy osobnosti: jak je možné, že to byl jeden a týž Mozart, který složil Dona Giovanniho a jenž se běžně bavil často velmi vulgárními vtipy? Eliasovo vysvětlení jasně ukazuje, že mu však neběží o vysvětlení tohoto jevu jako takového, nýbrž o vysvětlení *vnímání* tohoto fenoménu člověkem 20. století:

„Das Urteil über Mozarts verbale Koprophilie geht notwendigerweise in die Irre, wenn man zivilisatorische Maßstäbe des heutigen Standes an sie anlegt und damit unwillkürlich den eigenen Kanon der Sensibilität als einen ungewordenen, universellen Kanon der ganzen Menschheit betrachtet. Man braucht, um ihr gerecht zu werden, eine klare Vorstellung von dem Zivilisationsprozess, in dessen Verlauf sich der gesellschaftliche Kanon des Verhaltens und Empfindens in spezifischer Weise ändert.“⁷⁴

Elias poukazuje na skutečnost, že v Mozartově době, tedy ve fázi civilizačního procesu – a pojem civilizační proces (*der Zivilisationsprozess*) zde vystupuje přesně v onom významu, jak o něm autor hovoří ve svém stěžejním díle, *Über den Prozess der Zivilisation* –, během níž žil, patřily nezakryté narážky na anální vylučovací funkci mezi mladými lidmi ke zcela normální zábavě a skutečnost, že se člověku z dnešního pohledu – tedy z pohledu určeným zcela jinými civilizačními normami – tyto a podobné narážky zdají nepřipustné, v žádném případě neznamena, že byly nepřipustné v oné době či dokonce, že jsou nepřipustné už svým samotným založením, že jsou nevhodné sub specie aeternitatis. Zda je nějaké jednání vnímáno jako „civilizované“ či „necivilizované“ – tedy: zda odpovídá *svým současným* civilizačním standardům –, závisí na tom, jako podobu tyto standardy zrovna mají. A civilizace je – řečeno s Eliase – postupným procesem zjemňování těchto standardů (bylo by tak chybou se domnívat, že současné civilizační standardy nebudou třeba za sto let vnímány podobným způsobem, jako se my dnes díváme na Mozartovu koprofiliu). Tím se však řeší problém osobnostního rozporu Mozarta génia a Mozarta vypravěče neomalených žertů: ukazuje se totiž, že samotná otázka – totiž otázka, jak je možné, že tak geniální hudební mozek jako Mozartův je součástí tak přízemní osobnosti – je od začátku špatně položena a zdánlivý psychologický problém je tak vyřešen sociologicky: totiž poukázáním na civilizační proces a na rozdílné náhledy, determinované umístěním na pomyslné škále civilizačního procesu – škále, jež nemá konce –, na to, co je jako necivilizované nahlíženo:

⁷⁴ *ibid.*, s. 136.

„Das idealisierende Bild des Genies wird zum Bundesgenossen der Streitkräfte, die der einzelne für seine Geistigkeit gegen seine Leiblichkeit ins Feldführt [...] Die Zweiteilung, bei der das dem Genius zugeschriebene Geheimnis und seine ungeniale Menschlichkeit in getrennte Schubfächer verwiesen werden, ist Ausdruck einer tief in der europäischen Gedankenwelt verwurzelten Inhumanität. Es handelt sich um ein unbewältigtes Zivilisationsproblem.“⁷⁵

⁷⁵ *ibid.*, S. 71 – 72.

3.4 Limity a problematičnost Eliasova přístupu

Vzav si za východisko svých úvah jednu konkrétní historickou postavu – W. A. Mozarta –, vystavil se tak Elias evidentnímu nebezpečí kritiky vedené především ze strany hudebních historiků, jež – neuvažující či přehlízející *sociologický* kontext jeho díla a lpíce na historiografické „korektnosti“ – mohou namítnout, že předěl, který Elias vytyčil – totiž předěl mezi „uměním řemeslníků“ a „uměním umělců“ –, je zcela arbitrární a že stojí v rozporu s mnohými historickými skutečnostmi: a bylo by vpravdě krátkozraké přehlížet na jedné straně to, že – abychom za mnohé jiné uvedli jen jedno exemplární faktum – Antonín Dvořák (1841 – 1904, tedy narozen 50 let po Mozartově smrti) skládal snad každou svou významnější skladbu na zakázku, za niž dostal zapláceno, stejně jako na straně druhé Johann Sebastian Bach (1685 – 1750, tedy zemřelý 6 let před Mozartovým narozením) skládaje své Umění fugy – paradigma „nadčasového díla“ či „díla ne z tohoto světa“, abychom užili romantické rétoriky –, jistě nemohl doufat v příjmy plynoucí mu z takto založené skladby, a označit ji jako „řemeslo“ by nebylo ničím jiným, než hlubokým omylem. Na takto formulovanou kritiku, vycházející z konkrétních historických faktů, nelze reagovat jinak, než ji přijmout: existovalo skutečně mnoho skladatelů, jež stojí v rozporu s Eliasovým modelem. Za tímto modelem je však třeba vidět sociologický smysl a Eliasovu knihu nečíst jako text *historiografický* – z tohoto úhlu pohledu skutečně trpí výše načrtnutými nedostatky –, nýbrž jako text *sociologický*: Jejím smyslem je především určitý způsob kladení otázek a poukazování na směry, jež se jeví sociologickému bádání jako relevantní.

Jako svého druhu nezamýšlenou apologetiku Eliasova přístupu lze nahlížet text Carla Dahlhause – předního hudebního historika druhé poloviny 20. století, jemuž nemůže nikdo vyčítat neznalost faktů či diletantství ve věci hudební historie –, jenž se nebál napsat – zcela v intencích Eliase –, že „*die Kunst, eine Motette zu komponieren, war im 13. Jahrhundert ein Handwerk*“, a dále: „*Demgegenüber ist seit dem 18. Jahrhundert*“ – a v časovém vymezení se tak Dahlhaus od Eliase nijak zásadně neliší – „*die Musik als Kunst vom Handwerk durch eine Kluft geschieden*.“ Zkrátka a jednoduše: „*Der Artifex, der ein Handwerker gewesen war, erhebt sich zum Tondichter*“,“⁷⁶ čímž Dahlhaus neříká nic jiného, než Elias. Zatímco se Elias snažil tento náhled zdůvodnit – a tak ospravedlnit, což se mu podařilo jen částečně –

⁷⁶ Dahlhaus 1967, s. 25 – 26.

především životopisnými sondami do Mozartova života, vztahuje Dahlhaus – což se nám jeví jako přesvědčivější – načrtnutý problém k otázce hudebního druhu (*Gattung*):

„In der älteren, funktionalen Musik, war das Werk primär Exemplar einer Gattung, in deren Tradition es sich einfügte wie der Einzelne“ – a Dahlhausova analogie má vpravdě sociologický rozměr – „in eine Generationenfolge, die über ihn hinweggeht und ihn überdauert. Es bildete weniger ein isoliertes, geschlossenes Ganzes, eine in sich ruhende Individualität, als dass es einen Typus ausprägte, von dessen geschichtlicher [...] Substanz und auf den der Hörer es beziehen musste, um es zu verstehen. [...] Seit dem späten 18. Jahrhundert“ – a zde se nachází onen eliasovský zlom – „aber verliert die Gattung rasch an Substantialität. [...] Der Gattungsbegriff ist nicht mehr den Einzelwerken vorgeordnet, sondern verblasst zum abstrakten Allgemeinbegriff, nachträglich abgezogen von individuellen Gebilden, die sich [...] einer Gattung subsumieren lassen.“⁷⁷

Demonstrujme na příkladu tzv. taneční hudby: barokní suita – řada tanců – podléhala řadě pravidel a sama její kompozice byla podmíněna funkcí, jež měla plnit – totiž tanci –, a v tomto smyslu byla dobrá či kvalitní taková suita, jež byla především konveční a umožňovala tak tanečníkům, aby se v ní dobře orientovali. Napsat barokní suitu znamenalo *především* – neříkáme „pouze“ – zvládnout onu řadu pravidel, jinými slovy: řemeslo. Později se však kompozice tanců vyvázala z této své sociální funkce (Dahlhaus používá pojem *Funktionslosigkeit*) a když např. Chopin psal klavírní kusy, jimž dával názvy mazurka či polonéza, jeho intence nebyla zásobovat taneční průmysl, nýbrž napsat vysoce individuální dílo, na něž při vši dobré vůli tancovat nelze, a název mazurka či polonéza – podobně jako označení některých vysoce stylizovaných „polek“ Bedřicha Smetany – je pouze a jedině aktem skladatelova vztažení se k vyprázdněné tradici druhu, než že by ho taková díla reprezentovala něčím jiným. Takovou změnu je však třeba hledat nejen v ryze estetických premisách – jak to dělá Dahlhaus –, nýbrž v širších společenských souvislostech – jak to činí Elias –, kdy rozvoj industrialismu 19. století a celospolečenská tendence „objevovat nové“ měly, jak se ukazuje, jeden ze zásadních vlivů na utváření estetiky originality, jež nám byla problémem v této kapitole diplomové práce, věnované Eliasovu přístupu.

⁷⁷ *ibid.*, s. 27.

4. HUDEBNÍ POLE

Name ist Schall und Rauch,

Umnebelnd Himmelsglut.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, Faust. Der Tragödie Erster Teil

Představivše v předcházejících kapitolách sociologické uchopení hudby (nebo v našem kontextu přesněji: hudebního díla), tak, jak se s ním setkáváme u Adorna na jedné a Eliase na straně druhé, a načrtnuvše míru produktivity, jakož i slabiny zmíněných koncepcí, musíme se nyní s těmito přístupy vypořádat po svém – a tím se také osmyslní ono velké množství pozornosti, již jsme oběma autorům věnovali –, čímž se dostáváme k samotnému jádru věci: vypracování pojmu hudebního pole jako sociologicky relevantní kategorie, jež může představovat potenciální „řešení“ slabých míst především adornovské hudební sociologie, která stále ještě zaujímá – opírajíc se o postavu Adorna jako myslitelé prvořadě kategorie –, jak se zdá, příliš silné místo v hudebně-sociologickém diskursu. Než se však pustíme dále, jest třeba představit – alespoň ve stručnosti – koncept sociálního pole a jeho speciálního případu, pole kulturní produkce, jak o něm hovoří Pierre Bourdieu a jež nám bude výchozím bodem pro další úvahy.

4.1 Bourdieu a jeho pojem „pole kulturní produkce“ jako zvláštní případ sociálního pole

Metafora sociálního pole (fr. *champ social*) či sociálních polí v plurálu (*champs sociaux*) – a skutečně se zde nejedná o nic jiného, než *obrazné vyjádření* složité skutečnosti, jež se někdy označuje jako sociální struktura, nebo však také sociální prostor – navržená francouzským sociologem Pierrem Bourdieu má význam především jako inovativní pojem: starší označení – vycházející z každodenního slovníku –, mohou být zatížena vedlejšími významy, jež porozumění – namísto, aby ho usnadňovala – spíše zatemňují; naopak použití metafory – taková metafora ovšem musí být pochopitelně náležitě definována – může takříkajíc přispět k pročištění vědeckého instrumentáře.⁷⁸ A když Bourdieu píše, že

*„na polích kulturní produkce se jejich účastníkům nabízí prostor možností, který udává jejich práci směr. Stanoví totiž určitý okruh problémů, souvislostí, intelektuálních opěrných bodů (jimiž jsou často jména významných osobností) a různých –ismů, prostě určitý systém dat, která ten, kdo chce být ve hře, musí mít v hlavě – což ovšem neznamená, že za ně odpovídá. [...] Právě díky tomuto prostoru možností mohou být autoři určitého období situováni a datováni, ale zároveň být relativně nezávislí na bezprostředních determinantách svého ekonomického a sociálního prostředí,“*⁷⁹

otevívá nám tím cestu – pojednáváje (implicitně nebo explicitně) v tomto krátkém úryvku na konkrétním případě polí kulturní produkce, jimiž se budeme dále zabývat, hned celou řadu svých koncepcí – k tomu, abychom si udělali jasnou představu o tom, co má pojem sociální pole vyjadřovat: Za prvé, pole je *prostorem*, ohraničeným prostředím; na jiném místě Bourdieu charakterizuje pole jako „*véritable milieu au sens newtonien, où s'exercent des forces sociales, attractions ou répulsions*,“⁸⁰ čímž de facto říká – přirovnávaje sociální pole k fyzikálnímu prostředí ve smyslu Newtona –, že zde působí určité silové vztahy, jež jsou typické pro to které pole (prostředí, strukturu). Za druhé, pole jako soubor možností udává *směr*, ovlivňuje tedy – spolu s habitusem, jenž představuje soubor dispoic jedince –, jakým způsobem bude aktér (v polích kulturní produkce: především umělec, ale také divadelní režisér, ředitel, novinář, apod.) jednat, kdy určitá setrvačnost jednání – tu určuje právě habitus – je vychylována do různých

⁷⁸ Sám Bourdieu v této souvislosti na jednom místě píše: „*Là encore, la notion a d'abord servi à designer une posture théorique, génératrice de choix méthodiques, négatifs autant que positifs, dans la construction des objects.*“, in: Bourdieu 1992, s. 254.

⁷⁹ Bourdieu 1998, s. 41. Zdůraznění Bourdieu.

⁸⁰ Bourdieu 1992, s. 28.

směrů silami, jež zde působí. Za třetí, být součástí pole znamená „být ve hře“: hraje se podle určitých pravidel – tato pravidla, spolu se zdroji (kterými není nic jiného, než dobře známé kapitály) tvoří sociální pole (strukturu) –, jež musí jednotliví „hráči“ přijmout (i pokud budou chtít v budoucnu sama tato pravidla negovat nebo změnit), aby mohli být – podle kritérií toho kterého pole – úspěšní (což se liší pole od pole, např. v literárním poli, jak ukazuje Bordieu v knize *Les règles de l'art*, „být úspěšný“ vůbec neznamená „být finančně úspěšný, alebrž pravý opak). Za čtvrté, autoři – jinými slovy: výrobci kulturní produkce – jsou díky prostoru možností pole *relativně* (!) nezávislí na ostatních polích, což ovšem platí jen pro vysoce vyvinutá (osamostatněná, autonomizovaná) pole: např. pole hudební – jak uvidíme dále – se jako samostatné vyvinulo až v určité době (konkrétně během 19. století) a je tedy historicky podmíněnou kategorií (hovořit např. o relativně autonomním universitním poli ve středověku má věru smysl, hovořit však o autonomním poli jakékoliv – nejenom literární či hudební – kulturní produkce ve stejné době by bylo velkým omylem). Za páté, autonomizace pole – a tedy jeho následná existence jako taková – znamená *selekci*: ustavením určitého okruhu problémů – tedy ukázáním na to, co je a co není pro příslušné pole oblastí zájmu – nabývá totiž pole poměrně jasných hranic a osmyslňuje zároveň činnost „insiderů“ pole. A konečně za šesté, pole je především prostorem *relačním*, kdy jsou to hlavně vztahy – přesahující jednotlivé aktéry činné v sociálním poli –, jež formují lidské jednání.

Jest nyní zřejmé, že pro pole kulturní produkce – tedy pro jedno z možných sociálních polí –, jež zahrnuje pole literární, výtvarné, stejně jako pole hudební a mnohá další, platí stejné charakteristiky, jako pro sociální pole obecně. Popsavše tak velmi stručně Bourdieu metaforu pole, ptejme se nyní: Nelze řešit problémy, jež nám vyvstaly studiem Adorna a Eliase – zapeklitou situaci kolem adornovských „hudebně-sociologických analýz“ resultujících do příliš vágních analogií mezi hudbou a společností na jedné straně a problém role génia v umělecké tvorbě stejně jako ošemetnou snahu nalézt správný poměr mezi „dějinami osobností“ (Mozart) a „dějinami struktur“ při sociologickém výkladu hudebních dějin na straně druhé –, takříkajíc změnou optiky: tedy jiným teoretickým přístupem, v jehož centru stojí bourdieuovsky laděný pojem hudebního pole jako svébytná a specifická podmnožina pole kulturní produkce, jež je zase samo o sobě jedním z pluralitních sociálních polí?

4.2 Hudební pole jako sociologická kategorie

Když v jedné kapitole – příznačně nazvané *Le dépassement des alternatives* (překonání či překročení alternativ) – knihy *Les règles de l'art* Bourdieu napsal, že

„La notion de champ permet de dépasser l'opposition“ – a (alespoň částečně) překonání určité oposice či rozporu mezi dvěma výše vyloženými koncepty (Adorna a Eliase) je motivací této diplomové práce – *„entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables. Conservant ce qui est inscrit dans la notion d'intertextualité, c'est-à-dire le fait que l'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position“* – a pojem zaujímání pozice (prises de position) představuje klíč k pochopení Bourdieu konceptu – *„qui ne peuvent être comprises que relationnellement“* – stejně jako pojem vztahovosti představuje podmínku, jak uvidíme ještě dále, dobré analýzy uměleckého (tedy i hudebního) díla –, *„en tant que système d'ecarts différentiels, on peut poser l'hypothèse [...] d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur forme, et l'espace des positions dans le champs de production,“*⁸¹

vyjádřil tím víru v možnost překonat staré dilema, jež řeší většina uměnověd – Bourdieu sám používá namísto označení uměnověda pojmu *science des œuvres* (věda o dílech) –, totiž zdánlivě neřešitelnou – a skutečně jen málokdy uspokojivě řešenou – a ošemetnou otázku, jak smířit tzv. *vnitřní* analýzu uměleckého díla – tedy analýzu, jež, zjednodušeně řečeno, rozebírajíc dílo „zevnitř“, z jeho struktury, a postupujíc tak v duchu strukturalismu, resignuje na vnější (společenské, politické, jiné) okolnosti jeho vzniku – s jeho analýzou *vnější* – tedy s tím, co by se dalo s jistou licencí označit jako „sociologický výklad“ uměleckého díla: rozbor specifických podmínek, jež nutně tvoří předpoklad toho, že dílo to které umělecké dílo vůbec mohlo vzniknout –. [Exemplujme: Monteverdiho madrigaly můžeme na jedné straně interpretovat čistě hudebně imanentně: strukturálně – „z nich samých“ –, sledující jejich vnitřní stavbu, hudební myšlenky, postupně se prosazující harmonické myšlení, apod.; jako se na druhé straně nabízí uvažovat vnější („sociologické“) okolnosti jejich vzniku, jimiž jsou v tomto případě například přítomnost virtuosních zpěvaček v Monteverdiho době, jež se zásadním způsobem ano promítla do „struktury“ díla: „vnější“ možnost, jež se zde skladateli nabízela – tedy možnost komponovat virtuosní skladby – je neoddělitelná od výsledné podoby díla an und für sich. A uvažovat jen jednu stránku věci – analýzu buďto *vnitřní* (strukturalistickou, jež představuje – řečeno s Bourdieu – pojednání

⁸¹ Bourdieu 1992, s. 288 – 289, zdůraznění Bourdieu.

uměleckého díla jakožto „struktury strukturované bez strukturujícího subjektu“⁸²), nebo vnější („sociologickou“ či sociologizující) – znamená násilně oddělovat to, co bytostně patří k sobě, kterážto snaha v důsledku vede k neúplnému – a proto špatnému – výkladu hudebního (či jiného uměleckého) díla.]

Pregnantně to vyjádřil Bourdieu na jiném místě:

*„Předmětem analýzy kulturních děl je korespondující vztah mezi dvěma homologickými strukturami, strukturou děl (to jest žánrů, ale také forem, stylů, témat, atd.) a strukturou literárního (nebo výtvarného, vědeckého, právního) – a my dodejme: hudebního –, „apod.“ silového pole, které je zároveň a neoddělitelně i polem bojů.“*⁸³

V tomto nasvětlení se nám plně vyjevuje to, v čem troskotá Adornův přístup přímo na plné čáře: pokoušeje se vysvětlit „formální konstituenty hudby“ – jinými slovy: hudební strukturu – společensky – což se má dít, jak jsme viděli výše, zjemněním analytických metod –, stojí tak Adorno v jakémsi vzduchoprázdnu mezi oběma teoretickými přístupy: východisko je strukturalistické (jsouc založeno na „rozboru z not“, tedy strukturní analýze), dalším krokem má však být usouzení na „to společenské“ (*das Gesellschaftliche*) v hudbě, tedy na – jak by to byl vyjádřil Bourdieu – strukturující strukturu. Výsledkem je řada vágních výpovědí, jež – majíce formu obrazných analogií – nepředstavují sociologické uchopení reality – což sice nutně neznamená pouze opření se o empirická data, což však musí obsahovat přesvědčivě vyargumentované teze –, alebrž čirou dojmologií. Podívejme se nyní, vyšedše odtamtud, kde Adorno ztroskotal, jak by bylo možno náš problém – tedy problém „sociologie hudebního díla“ – řešit.

Viděno z hodně široké perspektivy, Adornův a Bourdieu přístup vykazují přinejmenším jeden společný bod: oba dva totiž – správně (tak se nám to alespoň jeví) – předpokládají, že mezi uměleckým dílem a společností existuje *nějaký* vztah a že struktura uměleckého díla a struktura společnosti *nějakým způsobem* spolu souvisejí. (A kapitola této diplomové práce věnovaná Adornovi – či přesněji řečeno: ostré kritice klíčového představitele Frankfurtské školy – tuto skutečnost neproblematizuje – bylo by nedorozuměním ji takto číst –, pouze upozorňuje na neproduktivnost Adornova přístupu, jenž má vztah hudby a společnosti odhalit.) Je zde arciže kardinální rozdíl mezi tím, jak je tato relace pojímána: u Adorna běží o kauzální vztah, kdy z hudby (její struktury) se usuzuje na společnost (i kdybychom touto společností chápali úzkou

⁸² Bourdieu 1998, s. 43.

⁸³ Bourdieu 1998, s. 48, zdůraznění Bourdieu.

komunitu umělců či – řečeno s Bourdieu – kulturních producentů), zatímco u Bourdieu vystupují obě dvě složky – struktura díla an sich a struktura společnosti (či uměleckého pole) – jako *východisko* samotné analýzy, jež – srovnávajíc obě dvě struktury a zasazujíc jednu do kontextu druhé a vice versa – díky tomuto svému zaměření je s to vypovídat něco více jak o struktuře uměleckého díla, tak na druhé straně o struktuře příslušného pole. A to není málo.

Zapeklitost problému je však větší, než se na první pohled může zdát. Pojímajíc umělecké dílo – Adorno dílo hudební a Bourdieu dílo literární (což nesmíme pouštět z mysli) – jako svého druhu „svědka doby“, povyšují tím oba dva umělecké dílo samo na historický a sociologický pramen: Flaubertovu *Citovou výchovu* tak Bourdieu čte nikoliv jako beletrii či zábavnou literaturu, nýbrž jako historický či sociologický pramen – a hlediska historické i sociologické jsou v tomto případě od sebe neoddělitelná –, jenž v této perspektivě stojí u základu uvažování historika či historického sociologa.⁸⁴ Literární dílo tak je – nahlíženo pedantickou důsledností – schopno toho, co jsme v předchozím odstavci odmítli jako neproduktivní či v pravdě pomýlený postup: totiž jednosměrného usuzování ze sebe samého na společnost, v níž vzniklo (ovšem pochopitelně pouze za předpokladu, že tato společnost je jako taková – záměrně, či nevědomky – v onom díle tematizovaná, jako je tomu v *Citové výchově*). Děje se tak díky samotnému charakteru literárního díla, jež je slovy schopno vyjádřit to, co hudba nedovede (to platí samozřejmě i obráceně, jen to není v tomto kontextu pro nás relevantní). Začátek knihy *Les règles de l'art* je brilantní ukázkou toho, jak takový výklad může vypadat: Zanalyzovav detailně způsob mluvy, odívání, stolování, způsoby chování, typ vína, jež jednotliví protagonisté Flaubertova románu pijí, a mnoho dalších věcí, osvětlil a na *empirickém materiálu* – a pojmání empirického materiálu ve smyslu dat statistické povahy znamená velmi omezený přístup, jak jsme viděli již v souvislosti s Eliasem, jenž jasně ukázal, že pod pojem empirie spadá mnohem více, než analýza kontingenčních tabulek či regresní modely – tak Bourdieu doložil na jednom konkrétním historickém pramenu – totiž na beletrii, *povýšené* tak z literatury populární

⁸⁴ Zachovávajíc intelektuální poctivost, dodejme, že Bourdieu není první, kdo přichází s myšlenkou uchopení beletristického díla jakožto historického (či sociologického, estetického nebo jakéhokoli jiného) pramene. Není naším cílem zde podat přehled autorů, kteří již před Bourdieu zastávali ono stanovisko; jako příklad vyberme – pochopitelně zcela arbitrárně – německého musikologa Carla Dahlhause, jenž – vzav za východisko autory, jakými byli Tieck, Wackenroder či Jean Paul – tímto přispěl podstatnou měrou do hudebně estetického diskursu. (Stejně jako – pochopitelně – přispěl Elias do diskursu historicky sociologického, když analyzoval poněkud „jiné“ prameny – např. knížky o mravech a podobně –, než byly takříkajíc „v kursu“.)

na literaturu odbornou – řadu tezí, jež byl vyslovil dříve v knize *La distinction: Critique sociale du jugement*.⁸⁵ Striktně vnitřní čtení, za něž pléduje Bourdieu, však – jakkoliv se ukazujíc jako produktivní, pokud aplikováno na literární dílo –, neobstojí u díla hudebního – jak za to pléduje Adorno –: ve své jednovrstevnatosti⁸⁶ a bezpojmovosti nedokáže to, co dílo literární.

Neúspěch Adornovy hudební sociologie je tak založen přinejmenším na dvou základních omylech či metodologických nedostacích: Za prvé se Adorno snaží aplikovat princip vnitřního čtení (Bourdieu: *lecture interne*) na hudební dílo – na dílo, jež se samotnou svou povahou jakémukoliv čtení v doslovném významu (tedy ve významu čtení pojmů) onoho slova vzpírá –, za druhé – jak jsme viděli výše – chápe analýzu hudebního díla pouze jednosměrně – od díla samého směrem ke společnosti, v níž vzniklo –, čímž si uzavírá cestu k překonání oné zdánlivé propasti, jež zeje mezi analýzou vnitřní a vnější.

Ptejme se nyní – vycházejíce z debaty, jež se nikdy neuskutečnila, již jsme se však právě snažili ve stručnosti naznačit: totiž z polemiky mezi náhledem Adornovým a pojetím Bourdieu –, jak lze využít pojmu pole při snaze sociologicky uchopit hudební realitu. Situaci v poli literárním detailně – a přesvědčivě – popsal sám Bourdieu v knize *Les règles de l'art*: hlavní Bourdieu teze, kterou by bylo možno označit sloganem „dvojitá ekonomická logika“ či „paradoxní ekonomie“, se dá shrnout do konstatování, že

„Le jeu de l'art est, du point de vue des affaires, un jeu „à qui perd gagne“. Dans ce monde économique renversé“ – a obrácená ekonomika peněz je zakládající „ekonomikou“ uměleckého pole –, „on ne peut conquérir l'argent, les honneurs [...], les femmes, légitimes ou illégitimes, bref tous les symboles du succès mondain, succès dans le monde et succès en ce monde, sans compromettre son salut dans l'au-delà. La loi fondamentale de ce jeu paradoxal est qu'on y a intérêt au désintéressement: l'amour de l'art est un amour fou, au moins lorsqu'on le considère du point de vue des normes du monde ordinaire, „normal“, celui que met en scène le théâtre bourgeois.“⁸⁷

⁸⁵ Bourdieu to na úvod své pronikavé analýzy formuluje takto: „*L'éducation sentimentale, cette oeuvre mille fois commentée, et sans doute jamais lue vraiment, fournit tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique: la structure de l'oeuvre, qu'une lecture strictement interne*“ – a pojem „striktně vnitřní čtení“ zde představuje akcentaci onoho aspektu analýzy, jež jsme výše nazvali strukturalistický – „*porte au jour, c'est-à-dire la structure de l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric, se trouve être aussi la structure de l'espace social dans lequel son auteur lui-même était situé.*“, in: Bourdieu 1992, s. 19, zdůraznění Bourdieu.

⁸⁶ K pojmu jednovrstevnatosti hudebního díla viz knihu Romana Ingardena: INGARDEN, ROMAN: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Paris 1928 – Lwów 1933 – Kraków 1957, in: *Studia z estetyki*, Tom drugi, Warszawa 1968, s. 161 – 295.

⁸⁷ Bourdieu 1992, s. 45, zdůraznění Bourdieu.

Náhled – jenž jinými slovy sděluje citovaný pasus –, že svět umění – a Bourdieu hovoří o světě (poli) literatury, ale stejně tak by mohl hovořit o světě hudby či jiného umění – nelze posuzovat prismatickým normálního (ordinárního) světa (*monde ordinaire*, „*normal*“), vychází z přesvědčení, že umělecké pole představuje relativně – ovšem více, než méně – nezávislou oblast, v níž se uskutečňuje vědomé jednání aktérů, kteří se vzájemně střetávají v boji o určité pozice v tomto poli (slovy Bourdieu), a která se řídí sobě vlastní, imanentní, logikou. Logiku „převrácené ekonomie“ – jež je onou logikou literárního pole, jak ji popsal Bourdieu – lze, zdá se, aplikovat jako vysvětlující princip i na pole hudební: dokazuje to – byť jen letmý – ohlédnutí po dějinách hudby (přesněji řečeno: dějinách komponování), kdy většina tak řečených „velkých“ skladatelů – tedy těch skladatelů, kteří se dostali, byvše pozvednuti na posvátný oltář umění, do školního kánonu „povinného“ vědění – je jaksi sub specie aeternitatis kladně oceňována mimo jiné proto, že ve své době tito skladatelé nedosáhli patřičného uznání a museli čekat – aniž by se toho třeba kdy za svého života dočkali –, až „přijde jejich čas“: skutečnost, že se Richard Wagner pustil do komposice *Siegfrieda* – třetí části budoucí tetralogie *Der Ring des Nibelungen* –, aniž by do té doby bývaly byly provedeny dvě části předchozí, *Das Rheingold* a *Die Walküre*, a aniž by byl mohl vidět naději, že tomu tak bude – a že mu tedy z toho pokynou jakékoliv finanční příjmy –, je přímo vzorovým příkladem oné bourdieuvské „ekonomie naruby“ a je zároveň (jednou) zárukou toho, že *Ring* je dnes hodnocen jako dílo „pravého umění“: totiž umění, jež programově odmítá ekonomický profit, což je v extrémní formě vyjádřeno v konceptu umění pro umění (jež ovšem v tomto náhledu neznamena formalismus!).

Pokud vyjdeme z Bourdieu pojetí pole, jež je tvořeno na jedné straně určitými pravidly – kterážto pravidla lze chápat jako „pravidla hry“, na níž musejí všichni, kdo se chtějí v poli pohybovat, přistoupit a přijmout onu víru ve smysl hry, které říká Bourdieu *illusio* –, na straně druhé potom zdroji – tedy kapitály⁸⁸ –, otevře se nám cesta k řešení problému, který jsme si výše vytyčili: totiž k východisku ze zdánlivě neřešitelné situace, jak produktivně skloubit vnější a vnitřní analýzu uměleckého díla. V případě hudebního pole jsou totiž ona pravidla zastoupena hudebními druhy (ve smyslu německého *Gattung* či francouzského *genre*) – stejně jako v poli literárním druhy literárními –, které tak představují určitý tlak konformity: pokud chce nějaký se „hrát“ – tedy

⁸⁸ K širokému použití pojmu kapitál viz studii Arnošta Veselého *Pojem „kapitál“ v současné sociologické teorii*, bibliografický údaj na konci této práce. Veselý představuje pojmy jako lidský, kulturní či sociální kapitál, stejně jako věnuje pozornost pojmu kapitál u Bourdieu.

kdokoliv, kdo je nějakým způsobem zainteresovaný na dění v poli – uplatnit, musí chtít nechtět pravidla v podobě hudebních druhů a skladatelských konvencí vzít na zřetel, ať už „hraje podle pravidel“ a skládá hudbu, již bychom mohli označit jako konformní, nebo představuje rebela a snaží se o nastolení pravidel nových – tedy o změnu dosavadního kánonu hudebních žánrů –. Faktory jako nadání skladatele, ekonomické zázemí, přítomnost virtuosních hráčů či zpěváků a mnohé jiné představují potom zdroje – kapitály –, s nimiž se hraje a jež mají neodmyslitelný vliv – stejně jako pravidla v podobě žánrů – na výslednou podobu hudebního (nebo jiného uměleckého) díla (jak jsme viděli výše na příkladu Monteverdiho). Analýzou pole, jež je tvořeno – majíc charakter pole silového, kde jednotliví hráči hájí, ano bojují, o své pozice – těmito pravidly a zdroji, se dostáváme na vyšší úroveň analýzy hudebního díla: slučujeme a nahlížíme pravidla (žánry) a zdroje (specifické hudební kapitály vstupující do hry) jako dvě neoddělitelné složky, jež nejsou myslitelná jedna bez druhé, neslučujeme a nenahlížíme jako dvě neoddělitelné složky nic méně, než „vnitřní“ a „vnější“ analýzu hudebního díla. Je však třeba nyní ukázat – abychom se tím vyhnuli námitce, že zde nejde o nic jiného, než o položení dvou analýz (vnější a vnitřní) vedle sebe, o jejich prostou juxtaposici –, že se jedná o kvalitativně odlišný přístup k hudebnímu dílu, než pouhé sloučení strukturalisticky orientované analýzy (analyzující vnitřní formu díla vytrženou ze sociálního kontextu) a analýzy sociologizující (tedy rozebírající společenskou podmíněnost hudebních institucí, jako je třeba orchestr, a neuvažující kontext).

Vezměme za příklad Wagnerovo hudební drama *Tristan und Isolde* a demonstřujeme na něm tuto teorii. Postupujeme v intencích analýzy vnitřní, mohli bychom rozebírat jednotlivé strukturální momenty zmíněného opusu – jako například, jak se tomu často v tomto případě dělo, strukturu harmonickou⁸⁹ –, aniž bychom brali na vědomí specifické podmínky, jež vedly k tomu – přesněji: jež vůbec umožnily – to, že taková harmonie vůbec mohla vzniknout; stejně jako na druhé straně bychom mohli provádět tzv. sociologickou či sociologizující analýzu, jež však v drtivé většině případů nevedla dál, než ke zkoumání dějin recepce (něm.: *Rezeptionsgeschichte*) či dějin působení děl (něm.: *Wirkungsgeschichte*), což mnohdy (ovšem ne vždy: viz v této práci již několikrát vzpomenutého německého hudebního historika Carla Dahlhause) bývají

⁸⁹ A velká složitost wagnerovské harmonie by zde mohla figurovat jako záruka toho, že taková strukturalistická analýza by vypadala patřičně vědecky, vykacujíc punc složitosti: tak hned úvodní akordy – tzv. „tristanovský akord“ (ve skutečnosti: spoj akordů) – by se daly interpretovat jako terckvartakord mimotonální alterované dominanty k dominantě, obohacené průchodem, atd.

pouze eufemismy pro zkoumání diváckých či posluchačských preferencí, vytváření různých žebříčků, apod. Analýza, jež si zaslouží své jméno, by mohla postupovat tak – a není cílem této práce takovouto analýzu provádět, zde se snažíme pouze ukázat jeden z možných směrů –, že bude zkoumat stav a vývoj, jež k tomuto stavu vedl, pole, v němž *Tristan* vznikl, tím, že například bude reflektovat harmonické postupy – jež tvoří určitý skladatelský kánon („pravidla hry“), který působí tlakem konformity – jiných skladatelů („hráčů pohybujících se v poli“), ovšem také naladění publika, stejně jako analýzu kapitolů (při extrémní náročnosti pěveckých i instrumentálních partů vykazuje *Tristan* také extrémní nároky na specifické kapitály: totiž dovednosti interpretů). Díky vzájemnému uvážení všech těchto – a dalších jiných – faktorů *dohromady* můžeme z takové analýzy činit závěry, jež jsou jiného charakteru, než pouhá suma dílčích tvrzení vycházejících z izolovaných sond do opusu *Tristan*: můžeme tak – abychom uvedli alespoň jeden příklad – Wagnerovu dílo charakterizovat jako – slovy Bourdieu – výrazné zaujmutí pozice (*prise de position*) v poli, jež znamenalo změnu pravidel hry a jež tedy mělo vliv i na samotnou strukturu děl dalších skladatelů. Pouze strukturalistická analýza však tento dynamický moment – totiž ono zaujímání pozic v poli – programově pomíjí a znemožňuje si tak uchopit samotný předmět svého zkoumání – strukturu díla – v jeho celistvosti.

Problémem analýzy hudebního díla se však explikační potenciál pojmu hudební pole zdaleka nevyčerpává. Vyjděme – zdánlivě úplně z jiné strany – ze dvou textů, abychom se záhy vrátili k našemu pojmu hudebního pole:

„Estetická funkce se může stát činitelem společenské diferenciaci v takových případech, kdy jistá věc (popř. akt) v jednom společenském prostředí estetickou funkcí má, v jiném nikoliv, nebo má-li v jednom společenském prostředí estetickou funkci slabší než v jiném.“⁹⁰

Autorem tohoto textu – textu, jenž by mohl být téměř jako vystřižen z *La Distinction* – není Bourdieu, nýbrž český literární vědec a estetik Jan Mukařovský a vysloviv tuto tezi, nevyjádřil tím – ve studii *Sociální funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, a to

⁹⁰ Mukařovský 1966, s. 21.

již v roce 1936 – nic příliš jiného, než Pierre Bourdieu o několik desetiletí později, když napsal, že

„Rozlišují“ – Bourdieu zde má na mysli habitusy jakožto generativní principy odlišných a odlišujících praktických činností – „mezi tím, co je dobré a co špatné, co je správné a co nesprávné, co je elegantní a co vulgární atd., ale způsob rozlišování je různý. Jedno a totéž chování nebo dokonce i majetnictví jedné a téže věci se jednomu může zdát elegantní, druhému namyšlené či afektované, třetímu vulgární.“⁹¹

Mukařovský a Bourdieu tak mají společné to, že oba dva chápou umění – a Bourdieu se zde, zabývá se nejen uměním či sférou estetická, pohybuje na obecnější rovině, totéž však mohl napsat o umění konkrétně, a tudíž i o umění hudebním – jako jeden z indikátorů sociální stratifikace či diferenciace.⁹² A pro mnohé hudební historiky plédující za tzv. vysokou kulturu může toto zjištění představovat příslovečný kopernikánský obrat: Skutečnost, že jednomu uměleckému dílu je někdy – v závislosti na sociální třídě, v níž je recipováno, ale také v závislosti na historické době, atd. – připisována jiná hodnota než jindy, však znamená, že otázku hodnoty uměleckého díla je třeba zkoumat nikoliv z perspektivy díla samého – řekli bychom: „substančně“ –, nýbrž z perspektivy jeho recepce a vztahů, do nichž je vevázáno – tedy: „vztahově“ či „relačně“ –, což však neznamená nic jiného, než analýzu sociálního pole, v němž toto dílo – vzniknuvši v něm a jsouc tak jeho produktem – nějakým způsobem funguje. (Skutečnost, že jednou sociální vrstvou je levný salonní kousek recipován jako líbivý *estetický* objekt a jinou skupinou jako pouhý kýč, nevypovídá nic o založení této skladby an sič, nýbrž o lidech či skupinách lidí, kteří se k ní nějakým způsobem vztahují – kdy indiferentní postoj je také zaujmutím stanoviska –.)

Hledali-li bychom místo, ve kterém se, když ne dotýkají, tak přinejmenším velmi přibližují – jinak tak odlišné – diskursy Adorna a Bourdieu, bylo by to právě toto místo: Popisující vztah obou teorií tak, že

„Oba“ – tedy Adorno i Bourdieu – „uznávají historický charakter autonomie umění, jakož i to, že umělecká tvorba, kulturní objekty jsou nástroje vymezení sociálně třídních odlišností a pozic. Nehledě na to, jakou sociální roli plní umění, však trvají na tom, že autonomie umění/umělecké pole je

⁹¹ Bourdieu 1998, s. 16.

⁹² Není předmětem této práce se do detailu zabývat Bourdieu teorií tzv. kulturních tříd – tříd, jež podle něj „neexistují, než na papíře“ –, k této problematice blíže viz knihu *La Distinction* (viz bibliografický seznam na konci práce).

nepostradatelným zdrojem jak pro legitimizaci vlastního institucionálního řádu umění, tak pro obecnou přijatelnost a ospravedlnitelnost pojmů, jako jsou estetický soud a estetická zkušenost,“⁹³

správně tak na jedné straně Csaba Szaló poukazuje na afinitu obou přístupů, jako však zároveň na straně druhé slučuje něco, co je v jistém ohledu stejné, a přece jiné. Na skutečnost, že oblast umění dosáhla v určité době velké svébytnosti, upozorňují ano oba autoři – používajíce však jiných pojmů: zatímco Adorno se pohybuje v intencích Maxe Webera a mluví o postupné racionalizaci hudby (umění), Bourdieu používá pojmu autonomizace pole –, avšak zásadně se liší způsob, jak Adorno a Bourdieu postupují při popisování toho, jak umění jako nástroj vymezení odlišností a pozic funguje: zatímco Adorno vychází z estetických stanovisek Druhé vídeňské školy, kdy určitý estetický názor je základem jeho další analýzy a tzv. strukturální slyšení – jak jsme viděli výše – představuje onen vztažný bod, od něhož se odvíjí škála posluchačů, kteří se umísťují buď na jejím „dobrém“, nebo „špatném“ konci, bere Bourdieu v potaz to, jak by vůbec mohla být taková hodnotová škála – přijmeme-li na chvíli stanovisko hodnotícího uměnovědce – konstruovaná, což se však děje dvojím směrem: od děl samých, jež působí na posluchače, a od posluchačů, kteří zase vkládají významy a hodnocení to těchto děl.

Analýza hudebního pole tak může v tomto smyslu sloužit jako jedna z metod analýzy sociální diferenciací – a jeden z možných způsobů, jak takovou analýzu provádět, předvedl Bourdieu v knize *La Distinction* –, kdy by bylo potřeba například prozkoumat, jak fungují jednotlivé hudební žánry – až do nejjemnějších „subžánrů“ – z hlediska recepce (tady by se otvírala možnost pro empirický výzkum). Problémem však je – z důvodu nedostatku relevantních dat – *historická analýza* hudebního pole a jeho zpětná rekonstrukce:

„Der Versuch einer genaueren sozialgeschichtlichen Beschreibung, einer Zuordnung verschiedener Typen von Musik zu bestimmten Klassen oder Schichten, ist allerdings schwierig. Matthew Arnold definierte [...] die Kultur der Oberklasse als Prestigekonsum, die der Mittelklasse als trivial und die der Unterklasse als Schund. Ob aber das Publikum, das der Musik von Chopin zum Erfolg verhalf, eine andere Schicht repräsentierte als die Konsumenten banaler Salonstücke, ist zweifelhaft und eher unwahrscheinlich.“⁹⁴

⁹³ Szaló 2010, s. 469 – 470.

⁹⁴ Dahlhaus 1980, s. 268.

Pokud však přijmeme domněnku – a nemáme dostatek historických empirických dat, nemůžeme si dovolit více –, že to byla jedna společenská třída, jež dopomohla Chopinovým klavírním skladbám – jež nebude nikdo podezírat z nedostatku uměleckosti – k úspěchu stejně, jako k němu dopomohla banálním či triviálním salonním kusům (později: „šlágrům“), nabourává se tím naše představa o diferenciaci a hodnocení žánrů, jež má být výsledkem diferenciaci sociální. Možným řešením této teoreticky nepříznivé situace by mohlo být hledat východisko jaksí in medias res: přijmout náhled hodnotící vědy u uměleckých dílech – často citovaný a mnohdy nepochopený weberovský postulát hodnotové neutrality totiž představuje zhoubnější extrém, než zaujímání hodnotových pozic –, zároveň však nerezignovat na skutečnost, že hodnota uměleckého díla je spoluvytvářena vztahově, což má dvojí výpovědní hodnotu: ve smyslu děl samých a ve smyslu recipientů těchto děl. Tímto dvojitým pohledem však není nic jiného – abychom se vrátili k východisku našich úvah –, než přijmutí náhledu, že vnější a vnitřní analýza hudebního (či jiného uměleckého) díla jsou neoddělitelné jedna od druhé a že z takovéto celostní analýzy – jež je analýzou hudebního pole – lze vyvozovat závěry ohledně děl – řečeno s Hegelem – an und für sich, jakož i závěry o společnosti, v nichž tato díla vznikají a dále žijí. Jinými slovy: je to zkoumání onoho „korespondujícího vztahu mezi strukturou děl a strukturou pole“.⁹⁵

Eliasův smělý čin v oblasti hudební historické sociologie, tak, jak se s ním setkáváme v knize o Mozartovi, se může jevit jako problematický, a proto napadnutelný – kromě specifických problémů, jež jsme diskutovali v příslušné kapitole diplomové práce –, v tom smyslu, v jakém Bourdieu hovoří o tzv. biografické iluzi: běží zde o – dle Bourdieu iluzorní – víru ve skutečnost, že lidský život představuje jeden koherentní celek, jenž má určitý smysl, a že je – pro historika, sociologa či historického sociologa (stejně jako pro psychologa, atd.) – produktivní tento smysl nějakým způsobem prostředkovat, protože – a v případě výjimečných osobností zvláště – toto prostředkování se může jevit jako přínosné z hlediska pochopení určitých dějinných epoch, například – abychom neopouštěli hudební pole – hudebního klasicismu. Bourdieu varuje před oním náhledem a Eliasovo přesvědčení, že konflikt mezi

⁹⁵ Bourdieu 1998, s. 48.

Mozartem a salzburským arcibiskupem – tedy konkrétní biografická událost spadající do oblasti mozartovského bádání –, jak o tom hovoří ve své knize, představuje mikrokosmos, z něhož lze usuzovat na makrokosmos tehdejší společnosti,⁹⁶ se v tomto nasvětlení – tedy ve zřeknutí se oné „biografické iluze“ – může jevit jako eufemismus pro to, co Bourdieu popsal následovně:

„Tento sklon stát se ideologem vlastního života tím, že se z něho vyberou události příznačné pro určitou globální intenci a propojí se vazbami, které je ukáží jako příčiny nebo ještě častěji jako cíle a dodají jim tak zdůvodnění a koherenci, nachází u biografa přirozený souhlas, neboť už jen samotné jeho dispozice profesionálního interpreta ho vedou k tomu, aby takové umělé vytváření smyslu přijal.“⁹⁷

Vtírá se nepříjemná otázka: není tomu skutečně tak, že Elias – používaje veškerou svou erudici a zkušenosti otřelého teoretika – uměle vytvářel smysl tam, kde se mu to hodilo, a kde ve skutečnosti žádný smysl nebyl? Jinými slovy: Nevybral si Elias právě ty události Mozartova života, které mu a priori umožňovaly „naroubovat“ je na problém, který si byl předem vytyčil: totiž na problém – jak jsme viděli výše – přechodu od řemeslného umění k samostatnému („uměleckému“) umění? Tuto otázku bude nyní třeba přezkoumat, stejně jako bude potřeba dále se ptáti, do jaké míry a v jakých ohledech jsou (nebo nejsou) Eliasův a Bourdieu přístup kompatibilní.

Založiv svou mozartovskou analýzu na binární opozici řemeslné umění (*Handwerkerkunst*) versus umění umělců (*Künstlerkunst*) – mající charakter weberovských ideálních typů –, jež se má v paradigmatické podobě demonstrovat v osobnosti Mozarta – a označení „osobnost“, stejně jako, jak píše Bourdieu, samotné jméno, už samy implikují skutečnost, že běží o *celek* lidského života, který má být také tak vnímán –, *přijímá a přece nepřijímá* – a právě ve vyřešení tohoto zdánlivého protikladu spočívá kouzlo eliasovské hudební historické sociologie – Elias onu biografickou iluzi: na jedné straně zdá se samozřejmé, že pokud Elias píše biografii Mozarta – používaje přitom i dnes přežitých pojmů jako génius –, nutně vychází z oné představy příběhu celku života, jenž má býti vyprávěn; viděno z druhé strany však v samotném základu Eliasova uvažování stojí předěl, ona ruptura, jež vedla k opuštění řemeslného chápání umění a k nastolení „umění umělců“, což ovšem – přeloženo do jazyka Bourdieu – neznamena nic jiného, než ustavení samostatného hudebního pole.

⁹⁶ „Dann sieht man durch diesen Konflikt im Mikrokosmos des Salzburger Hofes hindurch, gleichsam vertreten durch zwei Personen, umfassendere Konflikte im Makrokosmos der damaligen Gesellschaft heranziehen.“, in: Elias 1991, s. 36.

⁹⁷ Bourdieu 1998, s. 57 – 58.

Elias tak – vyprávěje příběh Mozartova života – především v souvislosti s Mozartem definuje jeho „jednotlivá umístění a přesuny v sociálním prostoru, přesněji řečeno v různých postupných stavech struktury rozdělení různých druhů kapitálu, jež v dotyčném poli hrají roli,“⁹⁸ jak to vyjádřil – nemaje vůbec na mysli Eliase – Pierre Bourdieu.

Faust praví, že jméno je jen zvuk a dým: v posledku nepřijde na to, *jak* se co říká, nýbrž běží především o to, *co* se říká; a když Bourdieu v knize *Les règles de l'art* popisuje – používaje při tom svůj, bourdieuvský, slovník – vznik literárního pole ve Francii na sklonku 19. věku a když na druhé straně Elias – používaje svůj, eliasovský, slovník a pohybuje se v německé tradici – v knížečce *Mozart: Zur Soziologie eines Genies* píše biografickým způsobem o tom, jak si Mozart hledal cestu k samostatné tvorbě, mohou se lišit východiska, dikce či témata obou dvou autorů, onen základní grif, *raison d'être* jejich snažení, *to, co se vypovídá*, zůstává stejné: totiž popsání vynoření se onoho zvláštního světa, který můžeme popsat stejně dobře pojmem umění umělců či pojmem individualizace uměleckého pole, neboť označení není nic jiného, než zvuk a dým. Skutečnost zůstává jedna.

⁹⁸ Bourdieu 1998, s. 62, zdůraznění Bourdieu.

ZÁVĚR

Předložená diplomová práce sestávala – kromě marginálních kapitol – ze tří hlavních bloků, což s sebou neslo nebezpečí vysoké míry roztříštěnosti, jejíž extrémní případ by znamenal prosté položení tří referátů – byť obsahujících určitý společný jmenovatel – vedle sebe. K takovému do jisté míry rizikovému uspořádání práce vedlo přesvědčení, že všechny tři bloky – adornovský, eliasovský a bourdieuovský –, řešící na první pohled velmi různé skutečnosti, jsou spojeny více, než jen pouhým široce pojatým tématem, které můžeme nejvágněji nazvat hudebně-sociologické zkoumání: Když se totiž Adorno snažil ustavit hudební sociologii jako vědu, jež by „vysvětlila formální konstituenty hudby společensky“, vyšel tím z náhledu, který bude později formulovat Bourdieu, že totiž podmínka samotného konceptu hudebního díla – jež je předmětem Adornových analýz – je historicky podmíněnou skutečností, kterou představuje vznik (osamostatnění) uměleckého pole. A když Elias hovoří o přechodu od „řemeslného umění“ k „umění umělců“, vyjadřuje tím – vyšed z jiného teoretického zázemí a používaje jiných pojmů – v zásadě totéž, co Bourdieu označí jako autonomizace pole.

I Adorno a Bourdieu však říkají *jistým způsobem a do určité míry* něco velmi podobného: přesvědčení, že umělecké dílo – abychom použili známé metafory – je určitým svědkem doby, bylo vlastní oběma autorům: když se na jedné straně snažil Adorno odkrýt a rozšifrovat „to společenské v hudbě“ (*das Gesellschaftliche in der Musik*) – v hudbě, v níž jeho slovy „společnost sedimentovala“ – a když na straně druhé Bourdieu ztotožní „strukturu díla“ – v souvislosti s analýzou *Citové výchovy* – se „strukturou sociálního prostoru“ (*la structure de l'œuvre [...] c'est-à-dire la structure de l'espace social*), v němž toto dílo vzniklo, neříkají tím vlastně to samé? Pokud vyjdeme ze *smyslu* jejich formulací, nedojdeme k náhledu, že Adorno mohl stejně dobře říci, že hudební struktura zrcadlí sociální strukturu, stejně jako to mohl Bourdieu formulovat tak, že společnost v *Citové výchově* sedimentovala a že je úkolem sociologa tento vztah rozšifrovat?

Rozdíl zde však přece jenom je. Zatímco totiž pro Bourdieu je oním dílem, jemuž je inherentní sociální struktura, *dílo literární*, Adorno se snaží osvětlit sociální strukturu prismatickým *dílem hudebním*, což nás přivádí ke starému estetickému problému a musíme proto ptát: Co dokáže a co nedokáže svými prostředky vyjádřit hudba a co naopak dokáže a co nedokáže vyjádřit literatura a vice versa? Zatímco hudbě můžeme

přisoudit primát – jak dokládají psychologická zjištění (celý obor hudební psychologie) – v oblasti jejího účinku na citové rozpoložení jejího recipienta, svou *bezpojmovostí* se per definitionem vzpírá adornovsky laděné analýze. Nejde ani tolik o to, že bychom se snažili vyvrátit Adornův náhled, že společnost nějak v hudbě sedimentovala a je v ní proto *nějakým způsobem* přítomna, stejně jako je přítomna v díle literárním či jakémkoliv jiném. Toliko Adornova snaha nějak *verbálně* tyto „sedimenty“ vysvětlit směřuje jaksí do vzduchoprázdna: zřejmě sice nelze argumentačně uspokojivě *vyvrátit* Adornovy verbální analogie, jež jsou výsledkem jeho snahy „rozšifrovat to společenské v hudbě“ – a analogie schönbergovského nárůstu strukturální komplexity v hudebních dílech pozdní tonality s nárůstem komplexity sociální struktury, jak ji popsal Herbert Spencer, je jen jedním příkladem, jak jsme ukázali výše –, stejně jako však na druhé straně není možné, ony analogie *dokázat*. Jinými slovy: cílem naší kritiky Adorna nebylo ukázat *nepravdivost* jeho tvrzení, nýbrž jejich *neproduktivnost*.

V kapitole *Hudební pole* jsme se pokusili navrhnout vlastní přístup, jak k hudební realitě přistoupit. I zde jsme řešili problém *vztahu dvou struktur*: struktury děl (především hudebních) a strukturou pole – přičemž tento pojem (fr. *champ*) jsme si vypůjčili od Pierra Bourdieu –, v němž tato díla vznikají. Vyšli jsme od duality dvou – zdánlivě nesmiřitelných – přístupů, jak provádět analýzu hudebního díla: *strukturalistického* na jedné straně a *sociologizujícího* na straně druhé. Metafora pole nám umožnila tento spor řešit a do jisté míry skloubit tyto dva druhy analýz v jednu, přičemž jsme se snažili ukázat, že jedna není oddělitelná od druhé. Chápající pole jako svého druhu silový *prostor vztahů*, v němž se pohybují jednotliví „hráči“, jejichž životy a působení – věnovali jsme se také tomu, čemu Bourdieu říká „biografická iluze“ – představují určitý systém pozic a drah, jsme se snažili ukázat, že Eliasův pokus vyložit „případ Mozart“ je do značné míry kompatibilní s tímto přístupem (na rozdíl od přístupu Adorna). Eliasovo pojetí vztahu jedince a společnosti – jak se s ním explicitně setkáváme v knize *Die Gesellschaft der Individuen* a které je implicitně obsaženo v jeho mozartovské studii – tak není ničím jiným, než alternativním vyjádřením Bourdieu konceptu pole. Uvést tyto dva autory do harmonie a ukázat jejich kompatibilitu bylo jedním z cílů této diplomové práce.

Pojednávajíc o třech různých teoretických koncepcích, vystavuje se práce nebezpečí, že bude vnímána jako příliš teoretizující, bez *přímé* souvislosti s empirickou realitou. Této námitce se nelze vyhnout, neboť práce byla skutečně od začátku koncipována jakožto teoretická s vědomím toho, že každá teorie – nepředstavujíc pouze akademické žonglování se slovy – má být nějakým způsobem provázána s praxí – což ovšem nemusí (zvláště v sociálních vědách a duchovědách, pracujících se *smyslem*) vždy znamenat, po vzoru přírodních věd, možnost popperovské falsifikace –, kteréžto provázání má zde charakter možného interpretačního rámce pro empirická data – a na omyl chápání statistických dat jako *jediných* dat empirické povahy jsme upozornili hned na několika místech práce – především hudebně historické povahy.

Teoretickým zaměřením práce se otevírá možnost empirického výzkumu, jenž by v tomto netradičním naladění znamenal především studium hudebně historických pramenů a jejich následnou interpretaci prismatem této teorie, což by ve výzkumné praxi s sebou neslo – zkratkovitě vyjádřeno –, na rozdíl od starších (či „tradičních“) přístupů, přeorientování od substancialisticky laděných analýz – jak se nám ukazují zdaleka nejenom u Adornova gigantického pokusu, jenž však představuje, jsa patřičně intelektuálně náročný, až nabubřelý, gros takových analýz – směrem k analýzám založeným na zkoumání vztahové povahy hudební skutečnosti – a může to znít jako banalita, neboť sama sociologie klade při jakémkoliv uvažování vždy a všude důraz především na vztahovost, ovšem hudebně sociologická literatura, ohánějíc se touto vztahovostí, ji jen málokdy skutečně tematizuje –, což lze jinými slovy vyjádřit metaforou hudebního pole.

BIBLIOGRAFIE

- ADORNO, THEODOR WIESENGRUND: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: týž: *Gesammelte Schriften Band 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1973, s. 14 – 50. (Český překlad: ADORNO, T. W.: O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu, in: *Divadlo 1/1964*, s. 16 – 22 a *Divadlo 2/1963*, s. 12 – 18.
- ADORNO, THEODOR WIESENGRUND: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1978.
- ADORNO, THEODOR WIESENGRUND: Ideen zur Musiksoziologie, in: týž: *Musikalische Schriften I-III (Klangfiguren I)*, Gesammelte Schriften, Bd. 16, Frankfurt am Main 1997, s. 9 – 23.
- ADORNO, THEODOR WIESENGRUND: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: týž: *Musikalische Schriften V*, Gesammelte Schriften, Bd. 18, Frankfurt am Main 1984, s. 729 – 777.
- BECKER, HOWARD S.: Art as Collective Action, in: *American Sociological Review*, 1974, volume 39, no. 6, s. 767 – 776.
- BECKER, JUDITH: Exploring the Habitus of Listening. Anthropological Perspectives, in: JUSLIN, PATRIK N. – SLOBODA, JOHN A. (eds.): *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford 2010, s. 127 – 158.
- BEK, MIKULÁŠ: *Vybrané problémy hudební sociologie*, Olomouc 1993.
- BEK, MIKULÁŠ: *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, Praha 2003.
- BENJAMIN, WALTER: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: týž: *Dílo a jeho zdroj* (výbor), Praha 1979.
- BLAUKOPF, KURT: *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Tonsysteme*, Niederteufen 1950.
- BOURDIEU, PIERRE: *Les règles de l'art. Gènes et structure du champ littéraire*, Paris 1992, český překlad: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno 2010.
- BOURDIEU, PIERRE: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London 1984.
- BOURDIEU, PIERRE: *Teorie jednání*, Praha 1998.
- CZUMALO, V. – JIRÁNSKÝ, Z.: *Co se kýče týče. Vážně nevážný pokus o definici*, pořad České televize, 2008. Dostupné na: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10174631512-co-se-kyce-tyce/208542154030001/>, staženo 12. března 2012.
- DAHLHAUS, CARL: Trivialmusik, in: týž: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980.

DAHLHAUS, CARL: Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25, No. 1/2 (1994), s. 115 – 130.

DAHLHAUS, CARL – MAYER, GÜNTER: Musiksoziologische Reflexionen, in: DAHLHAUS, CARL – MOTTE-HABER, HELGA DE LA (eds.): *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10), Laaber 1982, s. 109 – 170.

DAHLHAUS, CARL: Musik als Text und Werk, in: týž: *Musikästhetik*, Köln 1976, s. 19 – 27.

DENORA, TIA: Aesthetic agency and musical practice: New directions in the sociology of music and emotion, in: JUSLIN, PATRIK N. – SLOBODA, JOHN A. (eds.): *Music and emotion. Theory and research*, Oxford 2001, s. 161 – 180.

DENORA, TIA: Emotion as social emergence: perspectives from music sociology, in: JUSLIN, PATRIK N. – SLOBODA, JOHN A. (eds.): *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford 2010, s. 159 – 183.

DENORA, TIA: *Music in Everyday Life*, Cambridge 2000.

ELIAS, NORBERT: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt am Main 1991.

ELIAS, NORBERT: *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetischen und psychogenetischen Untersuchungen. Erster Teil. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Tausend 1977.

ELIAS, NORBERT: *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Tausend 1978.

ELIAS, NORBERT: *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt am Main 1987.

FRAUCHIGER, URS: *Was zum Teufel ist mit der Musik los? Eine Art Musiksoziologie für Kenner und Liebhaber*, Bern 1982.

FUKAČ, JIŘÍ: Interdisciplinární aspekty hudební estetiky, in: týž: *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*, Brno 1998, s. 126 – 155.

FULCHER, JANE F.: Symbolic domination and contestation in French music: Shifting the paradigm from Adorno to Bourdieu, in: JOHNSON, VICTORIA – FULCHER, JANE F. – ERTMAN, THOMAS (eds.): *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo 2007, s. 312 – 329.

HAUSER, MICHAEL: Adornova mimetická sociologie, in: ŠUBRT, JIŘÍ (ed.): *Historická sociologie. Teorie dlouhodobých vývojových procesů*, Plzeň 2007, s. 205 – 217.

JURT, JOSEPH: *Das literarische Feld: das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995.

KADEN, CHRISTIAN: *Musiksoziologie*, Berlin 1984.

KANT, IMMANUEL: *Kritik der Urteilkraft*, Stuttgart 1963.

LOMAX, ALAN: „Song Structure and Social Structure“, in: COHEN, RONALD D. (ed.): *Alan Lomax: Selected Writings, 1934-1997*. New York a London 2005, s. 248 – 274.

MARTIN, PETER J.: Adorno: Music as Representation, in: týž: *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*, Manchester and New York 1995, s. 75 – 125.

MERRIAM, ALAN: Toward a Theory for Ethnomusicology, in: týž: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, s. 17 – 35.

MOTTE-HABER, HELGA DE LA – NEUHOFF, HANS (eds.): *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft. Band 4, Musiksoziologie*, Laaber 2007, zde zvláště: MOTTE-HABER, HELGA DE LA: *Musikästhetik als Soziologie: Theodor W. Adorno (1903 – 1969)*, s. 74 – 80.

MUKAŘOVSKÝ, JAN: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in: týž: *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 7 – 65.

PINTO, LOUIS – SCHULTHEIS, FRANZ (eds.): *Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Micel Péro, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse*, Konstanz 1997.

PULLMANN, MICHAL: Proměny třídních pozic v moderní společnosti: kulturní sociologie Pierra Bourdieua, in: ŠUBRT, JIŘÍ (ed.): *Historická sociologie. Teorie dlouhodobých vývojových procesů*, Plzeň 2007, s. 500 – 504.

RUMMENHÖLLER, PETER: *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978.

STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ: Kritisches über Soziologie der Musik, in: DANUSER, H. – MOTTE-HABER, H. DE LA – LEOPOLD, S. – MILLER, N. (eds.): *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte. Ästhetik. Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, s. 113 – 125.

SZALÓ, CSABA: Symbolická alchymie na literárním poli (doslov), in: BOURDIEU, PIERRE: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno 2010, s. 447 – 473.

ŠUBRT, JIŘÍ: *Civilizační teorie Norberta Eliase*, Praha 1996.

ŠUBRT, JIŘÍ: Norbert Elias a jeho dílo O procesu civilizace, in: týž (ed.): *Historická sociologie. Teorie dlouhodobých vývojových procesů*, Plzeň 2007, s. 312 – 337.

TOMMEK, HERIBERT: *La position du champ littéraire dans le champ du pouvoir et dans l'espace social national. Quelques remarques conceptuelles*, <http://www.espaceess.org/art-14.html>, staženo 13. 3. 2012

VESELÝ, ARNOŠT: Pojem „kapitál“ v současné sociologické teorii, in: ŠUBRT, JIŘÍ (ed.): *Soudová sociologie IV (Aktuální a každodenní)*, Praha 2010, s. 133 – 156.

WEBER, MAX: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Mit einer Einleitung von Prof. Dr. theodor Kroyer)*, 2. Auflage, München 1924, dostupné na webové stránce: http://www.textlog.de/weber_musik.html, staženo 2. 1. 2012

WIKTIN, R. W.: *Adorno on music*, London 1998.

ZAHRÁDKA, PAVEL: Současná problematika vysokého a populárního umění, in: ŠUBRT, JIŘÍ (ed.): *Soudová sociologie IV (Aktuální a každodenní)*, Praha 2010, s. 207 – 232.